Izdavači

Prosveta • Beograd
Rad • Beograd
Matica srpska • Novi Sad

Urednici

Milisav Savić
Branislav Milošević
Radovan Ždrale

RADOMIR KONSTANTINOVIĆ

BIĆE I JEZIK

U ISKUSTVU PESNIKA
SRPSKE KULTURE
DVADESETOG VEKA

6

BEOGRAD, 1983.

T 3M.792/6

Momčilo Nastasijević /7/ Božidar S. Nikolajević /71/ Sima Pandurović /93/ Milorad Panić Surep /185/ Siniša Paunović /203/ Miloš Perović /219/ Vladislav Petković – Dis /237/ Rastko Petrović /315/ Veljko Petrović /369/ Milorad Petrović Seljančica /435/ Vladimir Pitović /457/ Branko Ve Poljanski /469/ Jovan Popović /507/ Božidar Purić /547/

208/84

Momčilo Nastasijević

Nesumnjivo značajan pesnik, Nastasijević je usamljen i nadahnućem i izrazom svoga pesničkog dela, koje je daleko pretežnije nad njegovim pokušajima u drami, prozi, i esejistici (u kojoj je pokušavao, negde između učenja Dostojevskog i srpskog filosofskog iracionalizma i intuicionizma da kaže i svoje sopstveno pesničko i, uopšte, duhovno iskustvo), ali je veoma brzo postao *simbol* jedne kulturne politike i, više, *metafora* jedne ideologije, tako da integralan pristup Nastasijevićevom delu zahteva njegovo oslobođenje od ove ideološke usimbolisanosti. I on sâm je, nesumnjivo, svojim sopstvenim napisima (u prvom redu u časopisima *Narodna odbrana* i *Hrišćanska misao),* u kojima je izražavao pre svega misao o odrođavanju srpske moderne kulture, i to sve od posle folklornih vremena, od romantizma, do najnovijega vremena, pravcem samo-izdaje lakovernim podražavanjem racionalističkom i tehnicističkom Zapadu, doprineo ovome zatvaranju sopstvenog pesničkog bića u simbol ove ideologije tražilaca *rasne, autohtone* srpske kulture.[1] Ubeđen da

[1] Zbog toga su ideolozi srpskog nacionalizma isticali Nastasijevića kao *svog* pesnika. Milutin Devrnja, urednik *Hrišćanske misli* (koji je, najverovatnije, i uveo Nastasijevića u *Hrišćansku misao,* i koji će mu održati slovo na pogrebu), u *Biografiji Momčila Nastasijevića* (v. *Celokupna dela* Nastasijevićeva, *Izdanje prijatelja*, Beograd, 1939, u knjizi IX: *Rane pesme i varijante*), nije se zadovoljio samo time da istakne Nastasijevića kao pisca programskog teksta za grupu književnika okupljenih oko *Narodne odbrane,* »u smislu jačanja naše stvaralačke samorodnosti«, a »protiv opasnosti iskorenjivanja«. On je isticao da je Nastasije-

posle folklornog stvaranja (posle guslarske pesme) srpska kultura nije došla do dubljeg ostvarenja, i da ona sa kolektivnog stvaranja nije umela da pređe, tvoračkom voljom duha, na ravan pojedinačnog stvaralaštva, on je savršeno na liniji ideologije rasne, samosvojne srpske kulture, koju su drugi, i pre njega i nesumnjivo od njega doslednije, iako sa neizbežnom konfuzijom, već bili postavili. Ali, ako u njegovim prokletstvima, koje je bacao kao nekakav starozavetni prorok na savremenu srpsku kulturu, kao na kulturu otuđenja od *roda* i njegovoga duha, i kao na delo lakovernog povođenja za Zapadom (prema kome je gajio duboku mržnju Dostojevskog), uvek ima, do u poslednje slovo, ovoga savršeno jasnog traga robovanja jednoj ideologiji koja će, vremenom, postati osnovica najekstremnijeg nacionalizma, njegova poezija, koju je pisao u težnji za vraćanjem »maternjoj melodiji«, i zaista najčešće kao u stavu onoga »velikog posta i kajanja«[2] na koje je pozivao i druge, savršeno je egzistencijalno izvorna i, u osnovi svojoj, prožeta velikom duševnom i duhovnom tragikom. Ova tragika kao da je zajemčena usamljenošću Nastasijevićevom, njegovim vanredno jakim, i lično duboko proživljenim, osećanjem otuđenosti čoveka savremene civilizacije, sve do apokaliptičnih vizija, ali ne manje i njegovim očajnim nemirenjem sa ovom usamljenošću. Kada poziva na povratak rodu, ovaj pesnik koji se sa strašću posvećivao pesničkom izučavanju srpskoga folklornog melosa i, ništa manje (čak i sa značajnijim poetskim posledicama), srpskog srednjeg veka, kao da poziva na oslobođenje od pojedinačne usamljenosti: *rod* je za

vić pristupio krugu oko »profesora Najdanovića, finoga sagovornika i poznavaoca svih kulturnih a naročito filosofskih problema«, a taj »fini sagovornik« dr Dimitrije Najdanović, ideolog Ljotićevog nacističkog pokreta *Zbor*, oglasio je u *Srpskom narodu* 13. februara 1943. Momčila Nastasijevića za žrtvu »jevrejsko-masonsko-komunističkog trougla«, tvrdeći da je Nastasijević postao »član pokreta čije je osnovne misli na svom umetničkom planu uglavnom već anticipirao. Prerana smrt omela ga je da i tu kaže svoju veliku reč«. (Biograf Nastasijevićev, Devrnja, piše da je Nastasijević pred kraj života, 1937, nameravao da pokrene časopis *Rodina*, ali su se »mračne društvene sile, koje su Momčilov let oduvek sputavale, (. . .) istavile pred poslednji pokušaj Momčilov da na našem tlu zaore brazdu sasvim po našem umenju«. Tu »brazdu« zaorao je sâm Devrnja, ali ne »na našem tlu«: posle pobede revolucije, emigrirao je iz zemlje i uređivao, između ostalog, četnički *Amerikanski Srbobran*, u Pitsburgu, 1952—1953, i *Svetosavlje*, u Geri, 1966.)

[2] *Za maternju melodiju; Srpski književni glasnik, 1929, XXII, 5;* v. *Celokupna dela*, knj. VII: *Eseji*.

njega neka vrsta idealnoga, čak apsolutnog, pa i božanstvenoga jedinstva. On je simbol božanstva upravo zato što je simbol jedinstva koje sve povezuje i, samo sobom, jeste čisto poricanje svake usamljenosti. Zahtev Nastasijevićev, da duh i duša treba da se prožmu duhom roda, jeste, u osnovi svojoj, zahtev za prožimanjem ovim duhom jedinstva. *Rod je neka vrsta hora*, i put povratka ka njemu jeste put povratka iz otuđujuće usamljenosti pojedinca u ovaj hor, jer »stvarni hod je samo dotle, dok jedinka, utvrđujući se time u duhovnoj ograničenosti sebe, utvrđuje se i u ograničenosti množine; dok se iz svakog pojedinca može izviti istovetni melodični dah sa svakim drugim, dok se pojam naroda bitno poklapa sa pojmom hora«.[3] Povratak u narod je, tako, povratak u ovaj hor; zadatak je, imperativan, prožeti se narodom, *uhoriti* sebe, samoprevazići, horom, svoju pojedinačnost, koja je doživljena kao čisto otuđenje od jedinstva naroda (hora), u tipično religijskom stavu koji se oličava traženjem naroda u prošlosti (izgubljeno jedinstvo), i stavom krivice, prvorodnog greha kao greha otpadništva od jedinstva svešću, racionalizmom.[4] Jezik, kojim govori rod, jezik sa njegovom, »maternjom melodijom«, na taj način postaje sredstvo ovoga samoprevazilaženja pojedinačnog, horom, ka horu, čija

[3] *Za humanizaciju muzike, Muzički glasnik*, 1934, VII, 1—2; *Eseji*.

[4] Zbog toga je najviši problem kulture, posebno srpske, problem prelaska »od opštosti ka pojedinačnosti stvaranja«, odnosno, »jesu li snage naroda prešle u stvaralački nagon ličnosti« *(U traženju sebe, Narodna odbrana*, 2. VI 1935, X, 22; *Eseji)*, odnosno: da li je duh jedinstva sačuvan, da li je ovaj pojam naroda kao pojam hora, u njegovoj jedinstvenoj i objedinjavajućoj raspevanosti, i dalje živo delujući, što ne znači ništa drugo nego neprestanu težnju za prevazilaženjem stava ja-drugi, ili za utapanjem svega ovako izdvojeno-pojedinačnog (i neprestano izdvajajućeg) »u istovetni melodični dah sa svakim drugim« *(Za humanizaciju muzike)*. Ono što se ovde neće, to je pojedinačnost, a ono što se hoće, to je *narod*, ali tako što je ovaj pojam ovde nedvosmisleno sinoniman apsolutnom jedinstvu. Stradanje, do koga je dolazio Nastasijević, jeste željeno stradanje neželjeno-pojedinačnog kao otuđenog od apsolutno-jedinstvenog, svepovezujućeg (od naroda, do hora), ali je to i stradanje nužno, kao sama nemogućnost da se dođe do potpunog oslobođenja od sebe, do apsolutnog uopštavanja u apsolutni narod, i da se ta apsolutnost kaže apsolutnom raspevanošću. Narod, kao simbol apsolutnog jedinstva, i u tome smislu kao apsolutan (božanstven), za M. Nastasijevića je religijsko-muzička, i religijsko-estetička kategorija, rođena u njegovom nemirenju sa usamljenošću, u njegovoj žudnji za bratstvom; kao takav, on je *čista projekcija otuđenja* koje ovde pokušava da se samoporekne, ali se ovim pokušajem samo još više produbljuje i izražava. Njegova apsolutnost je negativni izraz usamljenosti, jakog osećanja izdvojenosti koje se pretvara u osećanje progonstva, kao kazne, tim veće i očajnije što je svest o sopstvenoj pojedinačnosti

pesma je pesma apsolutnog jedinstva ili samog apsoluta. Narod je apsolutno-jedinstven, i u tome smislu božanski narod, a put ka narodu zato je, kroz pesmu ovoga jezika, ove maternje melodije, put samome apsolutnom, ili bogu. Posvećivanje, pesmom maternjeg jezika, u narod, jeste posvećivanje religijsko, samoprevazilaženjem svega usamljenog, i od apsolutno-jedinstvenog određenog i otuđenoga. Maternja melodija je zbog toga, za ovog religijskog mističara, sredstvo ličnoga samoprevazilaženja: ona je, u njegovoj uobrazilji, neprestano podsticanoj velikim ognjevima samoće, i kao na samome rubu ništavila što provaljuje, nezadrživo, iz otuđenosti, iz određenosti od apsolutno-jedinstvenog, *čista raspevanost* tog apsolutno-jedinstvenog, sveobuhvatnog bića, u nekakvoj idealnoj *spontanosti* koja izmiruje sve činioce duha i materije, s onu stranu svakoga otuđujućeg racionalizma, tamo gde je prezrena, a inače spasonosna, zaostalost, gde nije prodrlo »izopačeno načelo kulturnosti«, gde još ima ovoga raspevanoga Nastasijevićevog naroda kao same sveudružujuće raspevanosti onoga što je raspevano jer je sveudružujuće jedinstveno, »nešto po sebi raspevano«. Spas od otuđenja jeste spas od zarobljavajuće i otuđujuće taštine svesti, od otuđujuće oholosti racionalizma. Taj spas nije u kulturi već, naprotiv, u duhu »zaostalog« koji je jedinstven u svome objedinjavajućem primitivizmu i kroz koga, ukoliko ga nije, pogubno, zahvatila kužna »pseudo-prosveta masa«, progovara sam *iskon,* tamo »gde se čovek još duhom ne otcepio od zemlje, od životinje, od biljke; gde i dan danju uho, kad se za mnoge stvari izgubio sluh, čuje kako trava raste«.[5] Zbog toga imperativ »raspevati se, razigrati

dublje doživljena kao svest o sopstvenoj krivici. Ali tim više se, takođe, sama ta krivica uvećava, krivica ili svest o sopstvenoj horskoj neraspevanosti, od jednoga do drugog sukoba sa jezikom i, nužno, sa njegovom melodijom (koja se ovde ne prihvata onako i onoliko kako se ne prihvata sam jezik), kao sukoba sa »maternjom melodijom« i, ponovo, iz njega ka sukobu sa samim sobom, u samopozivanju »na veliki post i veliko kajanje«.

[5] Sve u članku *Za humanizaciju muzike.* Zahtev za *zaostalim* jeste zahtev za primitivno-iracionalnim. U tome je Nastasijević dosledno na liniji srpskog filosofskog iracionalizma i intuicionizma, koji je, suočen sa fenomenom otuđenja savremenoga čoveka, a pod uticajem Dostojevskog, Osvalda Špenglera i Kajzerlinga, video spas u *iracionalizmu,* s tim što je fenomen otuđenja za njega (u različitim varijantama pojedinih njegovih zagovornika) fenomen racionalizma i tehnicizma kao dela jednog izbora a ne izraz jedne istorijske nužnosti, zbog čega je on fenomen kulture, fenomen koji se može razrešiti u superstrukturi. *Zaostalost* naroda, na Balkanu (posebno: srpskog čoveka), nije delo zle kobi, već delo prednosti. Ona se tako, sasvim suprotno ideologiji »evropeizacije« srpske

se« jeste kategorički imperativ religijskog traženja »večno celog«, koje je s onu stranu svakog racionalizma i svake svevlasnosti logike, ali zbog toga, — i po jednome višem moranju koje otvara duboku protivurečnost ne samo između Nastasijevićeve poetske prakse i njegovoga poetskog ideala (koji je u osnovi te prakse i koji je u osnovi njegove ideologije, takođe, tog njegovoga pokušaja da, često po tuđim obrascima, groznice svog nadahnuća uobliči u pojmove jednog programa), već otvara duboko protivrečje u samome duhu Nastasijevićevom, — on je morao biti, neodložno, i protiv svevlasnog jezika. Između njega i jezika nema pomirenja. Ako ga je žudnja za samoprevazilaženjem, pravcem ka rodu kao najprimitivnijoj formi religijskog jedinstva, upućivala na jezik kao na maternju melodiju, onu kojom *peva* ovaj rod, ta ista mistička inspiracija morala je da ga okrene protiv jezika kao protiv dela i jemstva razuma i logike, *značenja,* racionalizovanja. Po ličnom iskustvu Nastasijevićevom, koje određuje i prirodu njegovog jezika i poetskog izraza, i ideje kojima se on rukovodio u svom radu, jezik je pevanje, *melos,* ali on je i značenje; on dodiruje suštinu pevanjem (suština je iracionalno-alogična), ali on isto toliko jemči i poraz pred suštinom samim tim jer, takođe, jemči naš *sud o suštini,* poraz »jer rasuđivati, već je početak poraza pred suštinom. Izraziti

kulture, pre 1914, od znaka manjkavosti preobražava u jemstvo prednosti, u silu oslobodilačku, i to ne samo na Balkanu već (za neke pesnike) i u samoj Evropi. (Ne treba Balkan da se evropeizuje, već Evropa treba da se balkanizuje: »zaostali« sa Balkana javiće se tako, u ovoj maštи, kao spasilac izgubljenog »ekumenskog jedinstva« Dimitrija Mitrinovića, kao bogonavestilac dr Justina Popovića, najzad kao Barbarogenije zenitiste Ljubomira Micića. To je zaostalost primitivnosti za koju se veruje da je iracionalna (po učenju Levi-Brila) i koja se, kao pojam, suprotstavlja ne samo racionalizmu, već, često, i samom pojmu civilizacije. Ova primitivnost je iracionalno-raspevana, za razliku od racionalizma Zapada, koji je nespojiv sa ma kakvom raspevanošću. Ukoliko je bezizglednije nemirenje sa otuđenjem, i sa usamljenošću čoveka u njemu, teži se više »narodu« koji je ovde simbol primitivnosti kao jedinstvenosti, ali tim odlučnije teži se iracionalnosti: jedinstvenog nema u racionalnom. Racionalno se, tako, potvrđuje kao činilac otuđenja od prvobitno-jedinstvenog, s tim što se ovo prvobitno-jedinstveno uzima kao sami oblik božanskog. Bezbožničkom racionalizmu Zapada suprotstavlja se iracionalizam jedinstvenog, jer primitivnog, »zaostalog«, naroda. Spas je u povratku ovoj iracionalnoj »zaostalosti«, odbijanjem zapadne kulture, »što znači, negdašnje opšte dobro, koje danas pripada samo ‚zaostalima', još uvek može da je spasonosno za one koji su ga svojom ‚naprednošću' izgubili«, kako Nastasijević kaže ovde, ubeđen da je Zapad »opasno osiromašio u pevanju«, i da mi ne treba »po ugledu na njega, prebogati u čemu je on siromašan, ako ništa, bar da odglumimo siromaštvo«.

sud, suštinski je poraz«.[6] Sve je dvogubo, kao i u egzistenciji: mogućnost oslobođenja, ali i mogućnost daljega zarobljavanja, mogućnost orođenja sa apsolutnim, ulaska u njegovo jedinstvo, ali i mogućnost odrođenja. Greh je naš smrtni greh oholosti; on je prodro i u jezik. *Raspevati se* u jeziku, zbog toga znači raspevati ovaj greh oholosti u njemu, *greh suđenja suštini,* greh racionalizacije iracionalnog, prvorodni ili Adamov greh koji zahteva od čoveka da mu život bude duboko iskušenički, podvižnički život. Raspevati se znači *raz*-pevati znanje, logičnost, vraćati se iz logike ka Logosu, upravo obratnim putem od puta čoveka koji je »umesto stvarnim zavojnicama logosa udario apstraktnim prečicama logike«.[7] To znači biti skroman, poništiti se, ali jednom dubljom skromnošću i jednim dubljim poništenjem koji su skromnost i poništenje i u samom jeziku, u biću njegove logičnosti, rasuđivanja, težnje za dokučivanjem svega; to znači nužno ići sve dublje u tišinu, ka samoj nemosti ili, još određenije, ka nemuštom jeziku koji je jezik ove tišine ili sami jezik bića. Ako je jezik tu gde je Nastasijević, onako kako su tu sud i suđenja, kako je tu sintaksa gramatička i sintaksa egzistencijalna, tu je i ovo ćutanje, koje je na dnu svakog čovečanskog jezika, ili ovo alogično koje je, kao nedokučno i neizrečno, kao čista tajna, na dnu svake logike, ona čista nemogućnost apsolutno-logičkog. Ovo alogično je protiv-jezička sila, ali unutar samog jezika, kao sama nemost u koju je ona zatvorena, ili kao sama esencija koja je na dnu egzistencije i kojoj se duh čovečanski može da približi samo kroz otpor sopstvenoj egzistenciji, i tako egzistenciji uopšte, kroz otpor svome egzistencijalnom Ja (koje Ja je, uvek, instrument egzistencijalnoga, način našega zatvaranja u egzistenciju), kao jemstvo otuđenja od suštastveno-alogičnog bića.

Suštastveno-alogično, za Nastasijevića, to je njegova *stvarna misao,* vrhovno biće ili bog, koga je on tražio u doslednom religijskom stavu, i sa samo-žrtvenošću koja je do danas neponovljena u sferi ne samo srpske poezije novijeg vremena već i čitave srpske kulture. Njemu čovek nikada ne može da se vrati apsolutno, onemogućen u tome samom svojom egzistencijom. Nema punog trijumfa alogično-apsolutnog, neizrecivog, i bezi-

[6] *Beleške za stvarnu misao,* II; Narodna odbrana, 1931, IV, 1—2; *Eseji.*

[7] *Religiozno osmišljenje umetnosti; Hrišćanska misao,* 10. X 1936, II; *Eseji.*

zražajnog, u čoveku; ali zato ima napora ka njemu, u nemirenju sa logički-racionalnim, sa jezikom suda i poimanja, sa jezikom strogog racionalizma koji je čista izdaja boga, instrument dijaboličkog otuđenja čovekovog. Stvarnost duhovnog podviga tražioca iracionalno-apsolutnog jedinstva jeste stvarnost koja se nalazi na putu od Ja ka Ne-ja, od racionalnog (i logičkog) ka iracionalnom (alogičkom), stvarnost sukoba alogičkog i logičkog u čoveku i, nužno, sukoba izraza i bezizraza, reči i ne-reči, čovečanskog i nemuštog jezika. Pesnik, upućen na ovu stvarnost upućen je na ove sukobe, kao na vrtlog kome kraja može biti samo u magnovenim trenucima izmirenja, usaglašavanjem ovde sukobljenih sila, kao u blaženstvu dostizanja nekog teološko-mističkog trojedinstva, u vrhovnom času ekstaze ili mističke kontemplacije;[8] on je upućen na sukob sa samim čovečansko-egzistencijalnim u sebi, ili na ispaštanje i podvižničko stradanje. On je, stradanjem, koje mu je naloženo samom voljom za religijsko-mističkim jedinstvom, i koje on *mora jedino da hoće* ako hoće približavanje esenciji (koja zahteva stradanje egzistencije, koja se rađa u »izmoždavanju« njenom), upućen da bude neka vrsta instrumenta ovog sukoba, neka vrsta medijuma ovih tu sukobljenih sila. On je raspet na krstu koga sile ovoga sukoba tvore. Taj sukob je *sadržajan;* pesnik je, sam, besadržajan. Volja je volja apsolutnog jedinstva, volja esencijalnog koje progovara kroz ovo stradanje, a ne volja samog Nastasijevića. Dajte mu koju hoćete temu, i koji hoćete povod; dajte mu, čak, i koji hoćete tekst: svaki je, u izvesnom dubljem, *suštinskom* smislu, za ovaj stav apsolutnog esencijalizma podjednako dobar. Esencijalizam ne može da zna za stvarnu hijerarhiju motiva. Skoro da i nema izabranog povoda, ni povlašćenog trenutka, jer uopšte nema trenutka, nema *neposrednog* dodira sa egzistencijom, nema neposredno-egzistencijalnog, ili »nadahnuća« iz dodira sa njom. Neki motivi dati su u samom početku Nastasijevićevom, u njegovo sasvim pred-nastasijevićevsko vreme, kada je i on mislio

[8] »To su trenuci kada se u nama ne izmirilo sve, nego sve slilo u jedno; kad ono što se oseti samim tim i ono je što se hoće i misli; trojstvo u jedinstvu: jednočulnost koja je istovremeno i jednohotnost i jednosmislenost sebe u svetu, sveta u sebi; sloboda koja samu sebe ogradi jednom višom zabranom: upravo zato što izgleda mi da sve mogu i smem, tim pouzdanije otvori se jedini put, uprkos i sebi i svemu učiniću samo ono što se mora« *(Beleške o neophodnosti izraza; Putevi,* 1933, X, 7—8; *Eseji).*

da će moći da odjekne na Herediju ili kad je poverovao, u Parizu, gde je proveo samo jedan ferijalni svoj raspust, da je vek brzine i filma i njegov vek;[9] kasnije, on im se samo »vraćao«, u stvari ostajući u okvirima tih motiva oko kojih je, kao nerazrušivih stena koje menjaju samo svoj izgled, ali čija materija ostaje ista, proticala reka egzistencije, sa svim svojim novim motivima. Otuda i brojne njegove varijante jedne iste pesme, i istog motiva, u ovome trajanju i pretrajavanju (neke je objavio Vinaver, u IX svesci *Celokupnih dela* Nastasijevićevih, pod naslovom *Rane pesme i varijante);*[10] tako je, između ostalog, sa pesmama *Roditelju* i *Truba,* sa njegovim ciklusom *Reči u kamenu* koji je nastao iz rane pesme *Glad,* metaforičkim proširenjem i produbljavanjem izvesnih njenih stihova (stih 1, 2. osnova je za pesmu I ovog ciklusa, st. 4 za pesmu V, st. 30 za pesmu VIII, st. 7 za pesmu IX, st. 10—12 za pesmu XI, st. 13—20 za pesmu XII, str. 25 i 28 za pesmu XIII). Osnovni motivi često su postavljeni još u samom početku Nastasijevićevog rada. To nije nešto što bi se moglo nazvati nedostatkom mašte ili opsednutošću nekim, osnovnim, motivima, a još manje žudnjom sa savršenstvom (koja, uostalom, nikada nije onakva kakvom se predstavlja, kao što ni samo savršenstvo, po sebi, ne postoji, već je izraz, i sredstvo, nečega egzistencijalno daleko određenijeg). To je odbijanje vremena, odbijanjem neposredno-aktuelnog, ili neposredno-egzistencijalnog izazova; u tome smislu, to je i odbijanje sadržaja koji je, uvek, sadržaj egzistencijalni, ili sadržaj ostvarivanja egzistencije u vremenu. Svest se ovde ne ostvaruje u živome prihvatanju vremena, i egzistencije, već u pokušaju izuzimanja iz egzistencije, ovim predavanjem već datom (a ne aktuelnom) sadržaju, koje je predavanje ovde, nužno, prevashodno jezičkom radu. Rad »u« jeziku, za M. Nastasijevića, nije delo pukog traženja savršenstva, kako je on sam voleo da istakne, već je delo ovog odbijanja neposredno-aktuelnog sadržaja, ili *pokušaja* odbijanja sadržaja uopšte, pokušaja koji neizbežno vodi ovome jezičkom radu onako kako neizbežno pretvara jezik u osnovni sadržaj. Ako, izvan jezika, postoji tu neki sadržaj (s određenim motivom, idejom), to je u prvome redu zato što je tu sadržaj

[9] *Beleške sa boravka u Parizu; Strani pregled,* 1927, I, 1; *Eseji.*

[10] Za života, Nastasijević je objavio samo jednu zbirku pesama, u sopstvenom izdanju, *Pet lirskih krugova,* Beograd, 1932. Ova zbirka, zajedno s ciklusima *Magnovenja* i *Odjeci,* nastalim posle nje, štampana je kao knj. V. *Celokupnih dela.*

nužan onako kako je nužna egzistencija; ali sam sadržaj je ovde zavisan od jezika kao bitnog sadržaja. Ne ide se ovde od sadržaja (u smislu suštinskom, u smislu *izazova,* iracionalno-neodredljivog, u egzistenciji, u vremenu), ka jeziku, već upravo suprotno: od jezika ka sadržaju, jer je jezik, u ovom pokušaju izuzimanja iz neposredno-egzistencijalnog, jedan osamostaljeni jezik, jedan jezik maksimalno moguće oslobođen od te neposredno-aktuelne egzistencije. Izuzet iz neposredne egzistencije, iz živoga odnosa sa njom (u vremenu), nađen na samoj margini egzistencije kao na samoj margini vremena, on postaje (Nastasijevićevim konstruktivizmom) jedna volja po sebi i, zato, jedan sadržaj po sebi, i to sadržaj tim neporečniji, dublji i sudbonosniji što je ovo izuzimanje od neposredno-podsticajnog, i neposredno-sadržajnog, iz egzistencije, dublje. Produbljivanje ovoga jezika, međutim, jeste produbljivanje ovoga njegovog izuzimanja iz egzistencije, njegovoga odvajanja od nje, i samim tim je to produbljivanje momenta van-vremenog, ili momenta ništavila, u samome jeziku. Ono što *sluša* Nastasijević (koji više sluša nego što piše), u okvirima ovoga ili onog sadržaja, to nije toliko sam taj sadržaj, već ovo približavanje jezika ništavilu i ništavila jeziku, približavanje koje je dvosmerno, i sa otporima, propraćeno potresima bića, u neprestanom *kruženju* koje je nužnost duha u ovakvome pokušaju izuzimanja (u vremenu) *iz* vremena, iz egzistencije, od njega neodvojive, dosledno iz samoga sebe. To je pulsiranje, u agoniji, bića samo-zatečenog na sopstvenoj margini, prema ono-vremenom i ne-vremenom, u trenucima kada se svaki sadržaj (egzistencije) raspada, i kada ostaje *još samo jezik,* utoliko sudbonosniji ukoliko je izuzetiji od egzistencijalno-sadržajnog, vremenskog, koje ovde zato i može tako ubedljivo da zavisi od pokreta jezika, jer je snaga, imperativnost njegovog sopstvenog pokreta svedena na najmanju moguću nužnu meru, onu preko koje njega više nema ali tako što više nema ni jezika no samo apsolutnog *savršenstva* koje ne govori, koje je sveobuhvatno, sve-sadržajno, s onu stranu svakoga poređenja, izbora i izraza, jedno čisto ništavilo.[11] Ono je jedino stvarno sadržajno, a ne naši sadržaji

[11] Ostala je, iza Nastasijevića, i jedna usputna reč (u subotičkom *Književnom Severu,* od 1. februara 1927, III, 2, uz njegovu priču *O Krlovoj nevesti),* o tome kako on »retko se *osmeli* da napiše pesmu (zato ih je malo i dao), jer oseća da bi se to muzički dalo i čistije i dublje izraziti«: muzičko savršenstvo, međutim, koje sputava pokret, ne dozvoljava smelost, nije li ovde samo konfuzan,

koji su u njemu izgubljeni. U jednom višem smislu, sadržaj nam je *suštinski* svuda isti, jer je esencijalno pra-sadržaj svakog sadržaja, a jezik, kojim čovek jeste, uvek na isti način udaljavanje njegovo od Logosa ka logici, od svesadržajno-iracionalnog ka svesti, i njenim »zavojnicama« ka vremenu, u sve dubljem *otuđenju*, jezik koji osvetljava neprosvetljivo, i koji imenuje neimenljivo, sudeći onome (suštinskom) što obuhvata i sud ali zato što sudom nije obuhvaćeno. Ako se treba *raspevati*, na putu ka narodu kao prvobitnome vidu svejedinstvenog, esencijalnog (njegovo narodnjačenje je poseban vid esencijalizma), to je zato što treba raspevati ovo racionalno u sebi, preobraziti ga pesmom u iracionalno, razgraditi ga u njemu samome. Ali tu gde je sve izuzimanje od neposredno-egzistencijalnog, u stavu doslednog asketizma koji se, povremeno, javlja kao poseban vid skrušenosti zanatlijsko-neimarske, kroz duboko potiskivanje svega ličnog,[12] ova raspevanost (na putu od logike ka Logosu) ne daje se onako kako se ne daje puno ispoljavanje

neadekvatan izraz, pa čak i *maska* za ovo drugo, i bitnije savršenstvo: ništavilo koje ne govori, za to pra-savršenstvo svakog savršenstva? Naći se na putu savršenstva uvek je isto što i naći se na putu ovog ništavila koje »progovara« tamo gde je savršenstvo kao konačnost, kao apsolutna definisanost, kao ova izuzetost iz vremena. Nastasijević je, ovim izuzimanjem iz vremena, ovim opštim svojim, i doslednim, nemirenjem sa njime, ovo morao da zna dublje i bolje no iko sudbina koja se tu iskiva ili je sudbina savršenstva kao izveštačenosti, sudbina laži zajemčene ovim izuzimanjem iz egzistencijalno-istinitoga (sudbina akademizma, »kulture«, takozvane »rafinovanosti«), ili je sudbina posvećivanja u ništavilo, do gubljenja u religijskoj i estetičkoj poplavi, do onoga zaumlja od koga se plašio Tin Ujević. Trećega izbora nema: putem savršenstva, iz egzistencije ide se ili u »kulturu« (ništavilo akademizma) ili u stvarno ništavilo. Kada je imao snage da dodirne ništavilo, da se nađe pred prazninom, Nastasijević je nalazio poeziju; kad je gubio tu snagu, on je nalazio onu izveštačenost van-egzistencijalnog, koja se odlikuje, nimalo slučajno, *izveštačenim jezikom:* jezik je tu izveštačen jer je veštački a ne egzistencijalan. Mera njegove izveštačenosti je ravna meri njegove »slobode« od egzistencijalnog.

[12] Pomisao o makedonskom poreklu Nastasijevićevom ovde se živo nameće. (Njegov ded, Tasa Lazarević, bio je Ohrićanin, građevinar i rezbar: otac, Nikola, takođe građevinar, uzeo je prezime Nastasijević po majstoru *Nastasu* kod koga je izučio zanat.) Njegova predanost *materijalu*, do samoporicanja, uistinu ima u sebi nečega rezbarskog, zanatlijskog, ali i nečega od mentalne tehnike koju je iznudila dugoveka Noć makedonskog čoveka. Ne progovara li tu makedonska muklost, zatvorenost i skeptičnost, i bol bez prebola u njima, ono unutrašnje pevanje sveta koji kao da je, poreknut u Danu, tražio spasa u odbijanju svake prekomernosti, a pre svega svakog punog izraza sopstvenog bića, tonući tako sve

jezika, već kako se jezik, maksimalno mogućnim izuzimanjem iz egzistencijalnog, posvećuje van-jezičnosti ili samom ništavilu, u sukobu sa njim, u presecanju svesnog i van-svesnog, logičkog i alogičkog, u stalnome grču bića i naporu duha koji je, neizbežno, duh lirskog konstruktivizma a ne lirske raspevanosti. Nužnost konstrukcije ovde ne nameće intelektualna radoznalost već ovaj asketizam kao izuzimanje iz egzistencijalnog, ili ovaj esencijalizam koji, ukoliko više sanja raspevanost sveobuhvatnog Jednog, paradoksalno ali nužno je ovakav konstruktivizam, ovde kao fatalnost bića na margini egzistencije. Ako nam je duševni put smerom od Ja ka Ne-ja, on je to i u poeziji: tu gde se neprestano zahteva da se ide »u kaznu, u još dublje razdruzgavanje sebe«, i još dublje »putem stradanja«, sve do krajnje-imperativnog »biti Hrist«,[13] logika pisanja savršeno se podudara sa logikom mističko-podvižničkog htenja najvišeg dobra: onako kako je jedinstvo

dublje u ovu muklost, i u lirizam jedne potisnutosti i samopregorelosti u kojoj naporedo rastu i želja i ovo njeno suzbijanje? Pa i bogobojažljivost, i *božjački* fanatizam, u dubokoj introverziji kao ovome samopregoru koji se, spolja, iskazuje nenametljivom ali uočljivom osmehnutošću u bolnoj sveizmirenosti, između potpunog mraka i svetlucanja koje iskri u njemu, kao da pamti makedonske manastire, i pre svih, možda, upravo obridskog svetog Klimenta, s mračnim, crnim svecima na ikonama, koji zrače svetlošću iz svoje dubine, iz najdubljeg svog mraka, sve dublje uranjajući svome dnu, kao samoj svojoj »iskoni«, gde su neranjivi, i gotovo s onu stranu smrti, u izmirenosti mrtvih i živih, u sverodnosti s onu stranu smrti. Nema velikog ispoljavanja, punog izraza, ni u stavu ni u misli ni u reči; nikada i ničega kategoričnog, odsečno rečenog, još manje ličnog: uvek kolebanje, i uvek blagost nekategoričnih ili dobrota neispoljenih, u dubokoj muklosti bića iznutra uronjenog u tajnu a spolja pomirljivo-praštajućeg, u mudrosti preživljavanja mrtvih i živih, u sverodnosti s onu stranu smrti. Nema velikog ispoljavanja, punog izraza, ni u stavu ni u misli, ni u reči; nikada i ničega kategoričnog, odsečno rečenog, a još manje ličnog: uvek kolebanje u izrazu, s jako naglašenom sveščću o uslovnosti saznanja i suda, i na najnižoj ravni stvari i predmeta, između dva »li« (kao pogodbenog *ako li*, ili uslovno-neodređenog *ili-ili*), koje moćno je kod Nastasijevića, a u službi ove sigurnosti siromaške mudrosti povlačenja, odricanja, i jedne *postojanosti* u tome. Svest o relativnosti svega tu je stalno prisutna, ali ona vodi tihosti a ne očajanju, gorkoj izmirenosti u muklosti bića i patnji od nje, a ne manje i *radinosti*, predanosti poslu, koja zahteva veliku strpljivost, upravo zanatlijsko-rezbarsku i zanatlijsko-kujundžijsku, i kojom se produžava ovo pregorevanje sebe, kao svojevrsnom svojom tehnikom za izmirenje postojanja sa nepostojanjem, za predavanje sopstvenoga, neizraženog Ja, tamnuni Ne-ja, kada je čovek, kao ova volja u pregorevanju, u prozračno-osmehnutoj rezigniranosti, kao tihi, slabašni a postojani, ipak, plamičak svećice u mraku svetog Klimenta.

[13] *Nekolike beleške o Dostojevskom; Narodna odbrana*, 1931, VI, 7; *Eseji*.

Ja i Ne-ja, pravcem oslobođenja od Ja, ovde zaista duboko omraženog, najviši ideal mističkog htenja, kroz oslobođenje od straha zbog ličnog prestanka, i ka vanličnoj svesti, agonijom svega ličnog, tako i u poeziji jedini put je »stvaralački put nestanka u delu, uživljavajuće utapanje Ja u Ne-ja«.[14] Najviša, i njemu najadekvatnija pesma uvek mora biti pesma *radosnog opela,* kako je on sam nazvao jednu od svojih pesama, izvanredno značajnu za razumevanje njegovoga podviga, pesma sa stihovima koje teško je zaboraviti:

Radosno, u pogreb sebi,
zapojem opelo.

Mrenjem sve življi,
starošću sve dublje mlad,

jer je *mrenje* najviši ideal, jedino rađanje mističkog duha, putem prelaska iz lične u vanličnu svest,[15] i jer je otuđivanje od sebe jedini način samo-spasenja, tu gde je ono što je za sve druge pad, za ovoga pesnika, i podvižnika, za njega između pesme i strašnoga njegovog savršenstva, jedino spasenje. Zato će *stradanje,* u snu o blaženstvu nestajanja sebe, sopstvenoga utapanja u ovu »vanličnu svest«, stradanje koje je on, u paroksizmu svoga podvižništva, hteo i dozivao, gotovo sa ushićenjem:

Poklecni nogo, posmi, —
uzlet je u nedostižno

što ovde zovu pad

(Radosno opelo, 3), postati jedinstvena njegova metoda, isto toliko duševna koliko i pesnička (a ništa manje i metoda jezička),

[14] *Anketa o želji; Nadrealizam danas i ovde,* 1932, br. 3.

[15] *Beleške za stvarnu misao,* II. — Ideal je »osloboditi se samog sebe ulazeći u neko više ropstvo, u apsolutno moranje. Privid slobode nam je zaploviti morem nebića«; nužnost je, za ostvarenje tog ideala, osloboditi se straha od ličnog prestanka, nužnost je *agonija svog Ja* kao rođenje u nekoj višoj, vanličnoj svesti, koja je svest svega: životinja, biljaka, i »svake u Boga tvari«, svest prirodno data svemu sem čoveku, osuđenom zbog toga na duži put, koji je put podvižništva, pod kategoričkim imperativom da on, samoga sebe, *izmoždi* do ove, vanlične, svesti: »Kad najviše, i od svačega, strepim za sebe, najednom, i kao nehotice, neizreciva neka tišina zavlada u meni. Zovem to, *iz agonije svog ja ustrujati u biće.* Za dragoceni tad trenutak, sve mi toliko isto bude značajno, koliko do maločas samom sebi ja. Strah me je kočio, strah predodređivao moje korake, strah od ličnog prestanka. A gle, životinja i biljka i svaka u Boga tvar, jer su pošteđene samoobmane prestanka, jer su svojim postojanjem istovremeno i ja i neja, samo su one u potpunosti, samo one u lepoti bivanja. A ja, kome je duži put dosuđen, i patništvo na tom putu, sve donde ne, dokle kroz sve zavojice svoga ja ne izmoždim sebe do vanlične svesti«.

s doslednošću koja se potvrđuje na svakoj mogućoj duševnoj i duhovnoj ravni ovoga pesnika i čoveka i koja čini čitav njegov poduhvat izvanredno organski jedinstvenim i, upravo u njegovome nemirenju sa egzistencijom, posebno egzistencijalno izvornim. Nastasijević je, kao nijedan drugi pesnik u čitavoj srpskoj kulturi, uzdigao stradanje na apsolutnu ravan, i od njega učinio, kroz ispaštanja ne mala, kroz osvojenja i poraze, sve do pada svoga, pre sopstvene smrti, u ćutanje (iz koga je »progovarao«, najčešće, jezikom ideološkim), jedinstveno rukovodno načelo svog duha i svog pisanja: sukob Ja i Ne-ja, kao osnova ovog stradanja, jeste u pisanju sukob jezika čovečanskog i jezika nemuštog, kao jezika logičkog (razumskog) i jezika alogičkog (vanrazumskog), najzad i sukob samog izraza i čistog bezizraza, gde vlada apsolutna *gluhota.* Nastasijević je najdublji, i najduhovniji, upravo kroz stradanje u ovom sukobu, između težnje ka izrazu, i jeziku, i odupiranja jeziku, dakle i kao volja jezička i kao volja protiv-jezička, i kao reč, uvek, i kao *kamen* koji kao da *buja* iz unutrašnjosti njegove reči, tako da je najviši pokret ove poezije, ovoga bića u agoniji, ovog rađanja mrenjem, *pokret fosilizacije jezika,* kada se sve skamenjuje, kao u folklornoj maštи o junaku koji je tražio apsolutnu lepotu, ali bez krika, u nemosti (nema krika: i on je već ovde u kamen sleđen). Nastasijević to zna i on hoće to stradanje, u paroksizmu duha podvižništva, kao duha htene patnje i voljne nevolje, ali i sa neizbežnim *pritvorstvom* mučenika koji će da nam dovikne:

Udrite,
nisam kriv,

grcajem žrtve koja, dok se pravda pod našim udarcima, te udarce ipak hoće, jer pre svakoga ovakvog *nisam kriv,* doviknutog čovečanstvu, i čovečanskoj sudbini, u sebi mrmlja, iz najdublje svoje istine, sa gađenjem, sa dubokim prezirom:

»zagorča vaš med / čemer zasladi; / patvora pravo moje srce / tim dublje nagradi«, u dubokoj žudnji za tim udarcima, i sa mračnom strašću za otvaranjem rane u sebi, za samo-ranjavanjem: »peče ta rana. / Njome, i samo njome, / sve dublje živ«.[16] Bez ovih udaraca ne budi se njegov duh na pesmu. Izvan ovog sukoba nema Nastasijevića, nema izvanredne gustine, unutrašnje napetosti i prosvetljene tamnosti njegovoga stiha, njegove izuzetno produbljene inverzivnosti, njegove gramatike duhovne i gramatike poetske, i jezičke, kojom se tok rečenica zatvara, kao i njegov duh, u krug sve užeg prečnika, ponekad do samog prskanja, a uvek skoro, ili bar u trenucima najbitnijim, i najdubljim, u susret nemosti kojom živo tkivo pesme kao da se ovako pretvara, a na očigled čovečanskoga duha, i u telu čovečanskom, u sami kamen. Nema za ovog pesnika pisanja izvan ovog sukoba, i izvan stradanja u njemu, stradanja kome se posvećivao po moranju, po samom svom zahtevu za idealno-jedinstvenim (u sve dubljem nemirenju sa egzistencijalnim kao ne-jedinstvenim), ali i po iskušeničko-anahoretskom nemirenju sa logičko-racionalnim, u težnji za iracionalno-logičkim. Rad njegov u jeziku, *metodom stradanja,* ka nemosti, ka gluhoti, isti je kao rad njegov u egzistenciji, rad podvižnički, ka esencijalnom kao bitnosti koja se otkriva tek kroz stradanje egzistencije, rad sa idealom svetaštva. Najviši ideal Nastasijevićev, i čija svetlost ide, upravo, kroz sve ravni njegovoga napora, povezujući ih tako u jedinstveni blok, jeste ideal posvećenja; nema u srpskoj kulturi pesnika koji je ovako sanjao kao on, da postane svetac, *da se po-sveti, da izađe iz sebe u svet, da postane taj svet,* u njegovoj integralnosti, agonijom svog Ja, ka potpunom sveizmirenju i vrhovnoj blagosti dosegnutog integralizma. Stvarnost ovoga htenja je stvarnost pakla, utoliko pomamnijeg ukoliko je ideal spokojstva sveizmirenog dublji i ukoliko se blagost duše i duha očajnije doziva (san o blagosti i izmirenosti je taj koji doziva, koji »stvara« pakao; on je obrnuta, negativna slika pakla, ali upravo zato i njegovo produbljivanje).[17] To je stvarnost patnje u

[16] U pesmi *Nagrada, 3; Pesme,* ciklus *Magnovenja.*

[17] To nije stvarnost *osvojene* blagosti, u znaku sveizmirujuće melodioznosti, stvarnost koja bi, jednom zauvek, bila osvojena, koja bi se podudarila sa idealom izmirenja, kako se to učiniło, među drugima, i pesnikinji Milici Kostić-Selem, po Nastasijevićevoj smrti: »Bog zna kojim putem gazi mali čovek, ali uvek jedan drum vodi pred božja vrata. Religiozan i čovekoljubiv, dobar i svetao od plemenitosti, Momčilo Nastasijević otišao je u svoj ‚tamni vilajet'. Da

sebi, i pred sobom, ili stvarnost htenog umiranja, u sukobu sa činjenicom svog Ja i sa njegovom neuništivom prirodnošću, sa njegovom glađu i željom koja se oličava u idealu sveizmirenosti, ali, istovremeno, uspostavlja još dublje ovu činjenicu sebe, ovu činjenicu sopstvenoga svoga Ja što kao da upravo raste i upravo se »hrani« ovakvim pokušajem samoporicanja u ime idealnog. Ideal samoporicanja je dozivanje sopstvenog Ja koje stremi tome idealu ali tim više vraća se sebi samom u sve dubljem sukobu sa sobom. Kod Nastasijevića ima, u samome biću njegove najbitnije pesme, ovog sukoba, onakvog kakav on, izgleda, jedino može i mora biti: iz vrtloga u vrtlog, u kolovratu patnje duha, između *mastila,* koje nam se daje strahom od prolivanja sopstvene krvi, strahom od te krvi, od sopstvene agonije, i izveštačenosti, kroz taj strah, programa o tome kakva »mora« da bude pesma, ali i čitava kultura, bekstvom iz ove patnje, neodložne, u ideologiju, u teološki estetizam, u kulturu, i, sa druge strane, *krvi* od koje mastilo ne spasava, krvi ovoga prokletstva koje se ne može savladati mastilom, izveštačenošću, rešavanjem stilskog problema, u ovom stradanju na putu ka »čistom« duhu, kroz »razdruzgavanje« sebe do u sami koren. Ako se krv i mastilo, istinska duhovna patnja i »kultura« mešaju u ponekim trenucima ovoga pesnika, to je zato što se mešaju volja za prokletstvom i strah od njega, volja za padom u bezdan i jeza od nepovrata, bezmernost iracionalnog, koje tu otvara svoja mračna grotla, i otpor njemu, u samoodbrani, »logikom«, sredstvima racionalizacije, mucanjem o »umetnosti« i umetničkom »savršenstvu«, o kulturi i njenim, takozvanim, problemima. Ima tu sukoba, prekidanog samo na trenutke, usred blaženstva od ovakvog okamenjivanja, kad on može reći, zaista, da

. . . na ramenu sebi
svetli svoj sagleda lik

(Tuga u kamenu), jer nema razrešenja pobedom logičkog ili pobedom trijumfalno-alogičnog. Ne postoji pobeda logičkog, jer

ispitane savesti i osvedočene dobrote stane pred odgovornost mirno osmehnut kao svi spokojni za ocenu svojih učina. Ako među rajskim pastirima zastruji blago melodija, to će sigurno jedne majušne ruke iz toplih tonova flaute da mame mistiku južnosrbijanskih napeva i da zagluše na zemlji jecanje ojađenih« (u nekrologu Nastasijeviću, *Južni pregled,* mart 1938, XII, 3).

se njemu, u neumanjenoj svojoj moći, suprotstavlja alogično, onako kako se, u doživljaju Nastasijevićevom, čoveku suprotstavlja bog, i kako se Logos suprotstavlja logici, onoj koja je dostojna da joj se uputi, iz vernosti suštastveno-iracionalnom, reč prezira:

Jadna jasnota,
umlje, jadna reč,
mračni put grete,[18]

(jer je jemstvo otuđenja od alogičnosti jedinstveno-svesadržajnog), ali nema ni pune objave alogičnog, u poplavi religijskoj ili poplavi muzičkoj (što je za Nastasijevića, u najvišim njegovim trenucima, ista poplava iste bitnosti), i to ne samo zato što su to jedino magnoveni trenuci njegove »stvarne misli«, trenuci a ne trajanje, munjevita obasjanja, između dva kolovrata stradalništva, već zato što je *čovek još uvek tu,* što je čovečanska egzistencija i dalje produženo otuđivanje od esencijalnog. Misao o mogućnoj pobedi alogičnog je samozavaravanje *logičkog* čoveka, njegova tašta samoobmana u najbolju ruku, samo jedna simulacija alogičnosti *stvarne misli.* Pravi put je put protiv trijumfa logičnosti, i ove lažne pobede lako osvojene alogičnosti (koja je samo razdešena, a ne u korenu poništena logičnost, lažno osvojenje, ponovo bekstvo od iskušenja), to je put podvižničko-stradalnički, put u znaku stradanja kao znaku krsta, raspećem (podržanim paroksističkom voljom ovoga rađanja mrenjem), na krstu logičko-alogičkog, jezičkog i van-jezičkog, egzistencije i esencije, čoveka i boga.[19] Ako je nužan jezik, to je zato što je nužna egzistencija u nužnom sukobljavanju sa njom, i *unutar nje* same, na putu ka esenciji. Ma koliko da je istina, vrhovna, »samo od onih koji bi, da se može, najradije ćutali«,[20] jezik se hoće jer se hoće egzistencija, kroz ovaj sukob sa njom. Egzistencija je čovek u govoru, čovek ili jezik, i to zato što je

[18] *Poruka, 1; Pesme,* ciklus *Magnovenja.*

[19] Zato je vrhovno načelo Nastasijevićeve poetike: »ne povrediv logiku, moći dati svu alogičnost stvarnog bivanja«, biti sposoban »govorom, instrumentom razuma i logike«, prodreti do alogičnog, tako da sama logika bude »desimetrisana, pomerena iz statičkog momenta razuma« *(Beleške za apsolutnu poeziju; Misao,* 1924, XII, 8; *Eseji).*

[20] *Beleške za stvarnu reč; Narodna odbrana,* 1931, VI, 15—16; *Eseji.*

esencija ono suštinski alogično, nad-ljudski-nad-jezičko. Esencija je biće, sveizmirujuće jedinstvo koje govori apsolutnim ili nemuštim jezikom bilja, životinja, kamena, pa je pokret povratka esencijalnom (apsolutnom) pokret povratka iz čovečanskog jezika ovom nemuštom jeziku koji je, u stvari, i u najdubljoj istini Nastasijevićevog pisanja, ovaj apsolutni jezik upravo zato što nije čovečanski jezik (taj jezik na čoveka ograničen i ograničavajući), jedan anti-jezički jezik univerzalizma, jezik kojim govori univerzalizam apsolutnog bića samo kroz ćutanje čoveka, kroz slom njegovog jezika, kroz njegovu *nemost,* tako da želiti ovaj nemušti jezik, moliti se za njega, ne može da znači ništa drugo nego tražiti sopstvenu nemost:[21]

Blažen u tebi da zanemim
i od nema mene
stena da prozbori gori,
gora cveću.

Horovi univerzalnosti sveta, sjedinjenog ponovo, jesu pesma koja se uzdiže, ovim nemuštim jezikom, iz smrti čoveka, onako kako i bog jedino ustaje, u svojoj apsolutnosti, iz njegovoga rastočenja:

Rastoči o rastoči raba.
Dublje dno duši no strádanju,[22]

bog ili skamenjen čovek, bog kamen, bezdanost neizgovorljivosti kamena, te neizrecivosti koja zahteva, u ljubavi za nju, i kroz tu ljubav, ovo onemljivanje duha čovečanskog jezika, ka reči bez dna, ka bezdanu s onu stranu govora, s onu stranu čoveka, tamo gde je kamen uvek, i tamo gde bog je u kamenu, gde bog iz kamena doziva, pa se zato molitvom kamenu, za okamenjivanje, iz jednoga u drugi krug stradanja, moli i bogu:

Kami kamena mene,
mukla steno

(Gluhote, I). Najviša, možda jedina prava pesma koju peva ovaj Nastasijević, pravcem ka kamenom bogu (ka bogu kamena), ka

[21] *Molitva, 4; Pesme,* ciklus *Odjeci.*

[22] *Molitva; Pet lirskih krugova,* ciklus *Bdenja.*

pesmi muklosti, tišine, kamena, jeste pesma ove *mračne radosti od raščovečenja* pravcem prema bitnosti, ili pravcem, kroz jezik, ka van-jezičkoj esencijalnosti. Ako esencija govori ovim nemuštim jezikom, ako je ona van-jezičnost, egzistencija je jezik. Onoliko koliko je egzistencija jezik, i izraz, esencija je s onu stranu izraza. Ona se protivi izrazu onako kako se suština protivi sudu. Ako ima tu, kod Nastasijevića, strasnog podavanja jeziku, ima ga po moranju ovoga podvižništva, po moranju puta ka suštastveno-alogičnom kroz egzistenciju čovečansku (jezičko-logičku), po moranju traženja nemuštog jezika univerzalizma kao nemosti ovoga samog jezika razuma i logike, ali *unutar* tog jezika, na samome njegovome dnu gde kao da je ćutanje, večnost alogičnog kao van-jezičkog, *prvi dan sveta i jedinstvo u njemu.* Jezik je nužan, ali zato jer je, iznad svega, nužna nemost, ona koja nije s onu stranu jezika, izvan njega, već je van-jezičnost u samom jeziku onako kako je esencija u samoj egzistenciji. Nije Nastasijevićev pokret od nemosti ka jeziku već od jezika ka nemosti. Njegovo izjednačavanje egzistencije sa jezikom (samim izjednačavanjem suštinskog sa alogično-neizrecivim) presudno je za njega, i dosledno njegovom misticizmu. Ovaj pesnik, za koga je reč način odvajanja čovečanskog od univerzalnog, savršeno je suprotnog stava i suprotne volje svim drugim srpskim pesnicima njegova vremena: dok pesnik njegovoga pokolenja po pravilu nastoji da izjednači svet sa jezikom, tako što ulazeći u reč (a sam izvan nje) pokušava da prodre u svet, M. Nastasijević oseća *svet izvan jezika,* a sebe samog u jeziku. *Nije njemu dat jezik, već je on dat jeziku.* Ako on oslobađa nove mogućnosti srpskog jezika, dajući mu jednu savršeno ličnu (i zbog toga neponovljivu) varijantu, on to čini pokušavajući putevima jezičkim da izađe iz jezika, pravcem ka pred-jezički (i van-jezički) jedinstvenom, ka pre-egzistenciji, ka biću nemuštog jezika ili apsolutnog jedinstva.[23] Ako hoće jezik, to je zato što ga neće, i utoliko više ga hoće ukoliko odlučnije, i sa dubljim očajanjem, sanjajući svoje

[23] Osetio je S. Vinaver da je Nastasijević »prilaz stvarnosti« jezički, ali kad je poverovao da je Nastasijević *svetac srpskog jezika* i srpskog književnog izraza, previdio je da ovom jezičkom podvižništvu uvek prethodi podvižništvo religijsko-mističko, i da je težnja Nastasijevićeva za nemuštim jezikom nadahnuta jednim drugim svetaštvom a ne ovim svetaštvom jezikoslovca. Prodiranje u jezik, i posvećivanje jeziku, on je izjednačio sa samom voljom M. Nastasijevića, gledajući u njemu nekoga bliskog sebi i svome naraštaju, nekoga ko teži punom izrazu i, sledstveno tome, punoj snazi jezika. (U predgovoru za Nastasijevićeva

trojedinstvo, i svaki drugi vid apsolutne jedinstvenosti, sa njime suštinom svoga duha ne može da se pomiri. Može tu, *mora* čak, da se dođe do zaveštanja, kakvo nijedan drugi pesnik čitave srpske istorije nije za sobom ostavio:

Reč svoju nem
kamenu zaveštavam,
i zveri

(Reči iz osame, 4), na ovome hodočašću ka vanličnoj svesti, prodorima kroz jezik čovečanski ka nemuštom jeziku kojim *sve* govori, i kamen i biljka i zver, u savršenstvu svoje sjedinjenosti, ali *zato* što njime ne govori čovek, zatvoren u svojoj usamljenosti. Kao što je njemu otrov tamo gde je drugima lek, i *uzlet u nedostižno* gde za sve druge samo je pad, govor je u ćutanju, a ćutanje u govoru. Put njegov uvek je suprotan svakom drugom putu. On je *u inverziji* prema opštem pravilu. *Nalog inverzije* osnovni je nalog Nastasijevićev; on je izveden iz vrhovnog njegovog načela htenog stradanja, protivurečnog (u inverziji) stavu čovečanskom i čovečanski prirodnom. Tamo gde volja neće stradanje, i u tom nehtenju nalazi i potvrđuje svoju prirodnost, Nastasijević hoće stradanje; tamo gde ova volja, *izrazom,* teži osvetljenju, on žudi za zatamnjivanjem i, najzad, tamo gde ona hoće jezik, i biva (jeste) samo jezikom, jedna jezikotvorna ali i doslovno, jedna jezička volja, zaverena efikasnosti u svemu i preglednosti svega, uvidu u sve, bez kojih nema efikasnosti akcije, Nastasijević neće jezik, *i zato* neće njegovu efikasnost, odbijajući preglednost. Načelo inverzije, u njegovoj jezičkoj sintaksi, savršeno je dosledan izraz inverzije kao njegovog egzistencijalnog načela, kao njegovoga osnovnog radnog načela u *egzistencijalnoj sintaksi.* Doslednost i »celosnost bivanja« i tu je

Celokupna dela: »Momčilo Nastasijević izgoreo je. Njegovo trošno namučeno telo držalo ga je u zavisnosti koliko je moglo. To nije bilo mnogo. On je postajao sve nezavisniji, a iznutra svetleo je sve jače. Već poslednjih godina svog života on se sav pretvorio u misao, u slutnju, u plamen i zračenje. Njegova smrt je kao smrt svetaca: tiha, smerna, svetla i nasmejana od unutrašnjeg sijanja. On je bio svetac srpskoga jezika i srpskoga književnoga izraza. U traganju za izrazom potreban je podvig celokupnog bića. Potrebna je neka vrsta samerljivosti svih mnogobrojnih nervnih trzaja. (. . .) Mali i veliki istorijski i vremenski stilovi uproste slutnju i svedu njen značaj. Ali svetac, podvižnik, mučenik i tragač, koji tek ide da osvoji i omogući stil, sav je naježen od čekanja, od saznanja, od čulnog podrhtavanja«.)

apsolutna, povezujući sa savršenom adekvacijom, i prema jedinstvenom ovome načelu inverzije, gramatiku jezika i gramatiku duševnu i duhovnu. Tamo gde, u jeziku, Nastasijević inverzijom rastavlja subjekt od njegovih atributa, i to najčešće bacajući ga na kraj, dužinom rečenice koja je dužina *tamnosti,* protiv-prirodnog stava koji teži neraspoznavanju, on je savršeno adekvatan ovoj opštoj svojoj vernosti načelu inverzije, kao načelu protiv-prirodnog otpora subjekta samome sebi, sopstvenoj akciji i iskazu, sopstvenom jeziku. Inverzija je poremećaj u sintaksi jezika zato što je poremećaj njegov u sintaksi egzistencije, i u službi produbljivanja, daljega, tog poremećaja. To je, u stvari, poremećaj u ovoj prirodnosti egzistencije kao prirodnog otuđivanja od esencije. Ona je savršeno dosledni izraz ovog mističkog esencijalizma: onoliko koliko neće »prirodnost«, toliko Nastasijević hoće inverziju. *Osama* koju tu pronalazi Nastasijević jeste osama protivprirodnog *usred prirodnog;* njegova pesma *Osama na trgu,* sa stihovima:

To kuda neprohod im,
čudno mi se otvori put,

peva osamu *pustinjaka u gradu,*[24] nepomirenog sa gradskom civilizacijom kao sa samim satanstvom na delu (činilo mu se, tu, da treba da se skameni na trgu, pa da po senci koju baca njegovo skamenjeno telo drugi mere koji je sat), ali ona peva i iz samoga *bića ove inverzije,* toga anti-prirodnog u prirodi (na trgu prirode), za koga

uzlet je u nedostižno,
što zovu ovde pad,

jer je najviša sreća u *radosnom opelu.* To je glas ovoga bića inverzije, kome zaista put je samo tamo gde drugima je neprohod i za koga, sa svirepom logičnošću ove inverzije, kao u nekakvom samom *silogizmu pakla,* neprohod je tamo gde drugima je put:

Ambise prekoračim,
stukne na ravnom tlu noga,

Dnevi svoje zamračim,
blesne videlo Boga

[24] Pod ovim naslovom zamislio je roman koji, međutim, nije napisao.

(Reči iz osame,1). To je iskustvo ovoga inverzivnog stava, u kome je on »mrenjem sve življi«,[25] ali u kome htenje ovoga *suprotnog puta* koji ide, ovako, upravo obratnim smerom od smera puta svega živog oko njega, ne znači, nikako, samo suprotstaviti se bližnjima »na trgu«, osamljivati se u odnosu na njih i njihovu volju i duh, kulturu, najzad i u odnosu na njihovu literaturu, već to znači mnogo sudbinskije, prokletije (pa sa ovim prokletstvom i pesmotvornije): suprotstaviti se prirodnom opredeljenju svoga sopstvenog duha, koje je opredeljenje osvajanja, izraza, suda, opredeljujući se za patnje, rđavu savest i kajanje između Logosa i logike.

Trg, i drugi na njemu, to uopšte nije svet, pa ni čovečanstvo *izvan* Nastasijevića; to nije izvan njega, sila koja ga poriče i koju on poriče, već je to Nastasijević u Nastasijeviću, ili onaj prirodni Nastasijević kao egzistencija sa prirodnom svojom težnjom izrazu i jeziku, kao oplođenju i ostvarenju. Njegova osama na trgu jeste osama na trgu egzistencije i, zbog toga, neminovno osama na trgu jezika. Nema apsolutne osame tamo gde je jezik još prihvatljiv. Govorenje nije samo prihvatanje govora, već i samo-prihvatanje egzistencije kroz taj govor, tim govorom. Savršena osamljenost je osamljenost u sopstvenoj egzistenciji, i prema njoj, udaljavanje od svoje egzistencije pravcem ka ništavilu, koje je ne-govoreće. To je osama u sopstvenom jeziku, i u odnosu na taj jezik. Egzistencijalni paradoks Nastasijevićev je paradoks duha upućenog apsolutno-jedinstvenom, kao ka samome biću, i u savršenom oslobođenju od samoće, ali osuđenog da se udaljuje od svoje egzistencije da bi došlo do bića, ili da traži ništavilo tražeći biće, da traži samoću tražeći savršeno jedinstvo sveudruženog i sverodnog. U gladi za apsolutno-jedinstvenim, za rodom, ovaj pesnik naći će se na ovome putu od egzistencije prema ništavilu; *inverzija* se i ovde produžava, ali sad izražavajući se kao sami ovaj paradoks, a ono što se ovde *raspevalo,* to nije to apsolutno-jedinstveno roda, već sámo ovo biće paradoksa, biće *raspeto* na točak inverzije, i kao u slavu vrhunske sudbinske ironije: pesnik koji je pozivao, sa vatrom fanatizma kakvu znaju samo usamljenici njegovog kova, sve do zaslepljenosti, i sve do spremnosti da anatemiše čitavu noviju srpsku kulturu, na povratak rodu i rodnoj melodiji, on je i ovde, u sferi rodne melodije, i raspevanosti roda, *horske,* ponovio svoj udes *osame*

[25] *Radosno opelo*

na trgu. Melodija živog rodnog jezika ne može biti i njegova melodija. I to ne samo melodija savremenog, *gradskog* jezika, već ni jezika patrijarhalnog u kome je on, takođe, pokušavao da nađe svoj rod, vraćajući se njemu (u prvom krugu svojih *Pet lirskih krugova)*, možda najodlučnije u pesmi *Frula,* iz 1925, pa ni melodije jezika srednjovekovlja kome se, u sve dubljem svom spuštanju ka nemosti, iz žive, *radine* sadašnjosti, ka konačnoj, ne-radinoj prošlosti, ali i u sve dubljoj osamljenosti, i bez roda a željan njega, bio sve odlučnije upućivao, iz kruga u krug ovoga svoga *spuštanja*. Rodna melodija, koja mu se činila kao melodija idealne čistote, kao melodija samoga životvornog vrela, u svojoj nedvosmislenoj čistoti uvek je čistota jednoga *izbora,* kolektivno-egzistencijalnog, pa tako i jednog *istorijskog* izbora ili izbora *u* istoriji koji je, neizbežno, *izbor istorije*. Za taj izbor, mističkim izborom van-istorijskog ili večnog, koje je s onu stranu izbora, i podvižničkom zavetovanošću stradanju na krstu logičko-alogičnog, izraza-bezizraza, jezika-nemosti (suštine), spasenja stradanjem, puta neprohodom, M. Nastasijević, ovim suštinskim opredeljenjem svog duha, nije bio.

Ako pesme koje je napisao pokušavajući da se kaže melodijom Frule uvek boluju od prejako naglašenog obrasca, ako je *model* po kome su pisane tu odviše prisutan, pa zbog toga ima tu daha usiljenosti, to je zato što je on ovde išao pravcem protiv svog anti-melodijskog, anti-pevajućeg mističkog jedinstva. Tu pesmu »strukturira«, svodeći je na obrazac, na model ugrađen u nju, Nastasijevićeva nemoć za saživljavanje sa duhom folklorne lirike kao duhom prevaziđene (i neponovljive) patrijarhalne civilizacije: kao i kod drugih pesnika koji su tu našli obrazac, gubeći neposredni, puni zahvat u lirizam, i kod njega se javlja *dekorativnost,* ta simulacija neponovljivog duhovnog stanja i opredeljenja, ta lako prepoznatljiva maska kojom odsustvo jednog subjekta pokušava da se sakrije; ali tu je sudbonosnije upravo samo mističko jedinstvo, kao ideal koji ga je i upućivao rodnoj melodiji, i, uopšte, rodu i narodu (kao najprimitivnijim, prvim oblicima religijskog jedinstva i opštosti, i kao prvim, najprimitivnijim posrednicima u pokušaju samoprevazilaženja pojedinačnog), a koje je nespojivo sa ovom melodijom onako kako je, u svom biću *totalnosti,* nespojivo sa jasno-melodijskim *izborom*. Frula je, kao izrazito melodijska, nepomirljiva sa idealom jedinstva: ona je, melodijom svojom, jedan *izbor* (melodijski izbor), onaj koji je ostvario *rod* u patrijarhalnoj civilizaciji, stvarajući tim izborom i tu civilizaciju i, kroz ovo stvaranje,

samog sebe.

Najdubljem, sudbonosnom Nastasijeviću, čista melodijska muzika, kao muzika ovog izbora, nije se davala: biće totalnosti protivi se ovoj melodiji, i kao da je »cepa« u njoj samoj: pesma u ciklusima *Gluhote, Odjeci, Magnovenja,* kao i svaka značajna njegova pesma iz drugih ciklusa, ne samo što nije pesma raspevane melodioznosti, likujuće pune tonalnosti, već je to, upravo suprotno, *pesma nemogućnosti čiste melodije,* ili pesma onoga što je, kao dijabolično delo Zapada i njegove civilizacije, Nastasijević označavao ne samo kao delo »elitne manjine« (odvojene od »porazne većine«) već i kao *»melodičnu nemelodioznost, tonalnu atonalnost, ritmičku aritmičnost«,*[26] dajući tako, i neželjeno, nezaobilaznu definiciju muzičkog bića svoje sopstvene pesme. To je, uistinu, pesma sukoba melodijskog i amelodijskog (ili čak i neposredno, i doslovce, anti-melodijskog), tonalnog i antonalnog, ritmičkog i aritmičkog, kao sukoba totalnog, apsolutno-jedinstvenog, koje je iznad dobra i zla, iznad »apokaliptičkog sebe«, i *izbora* koji se ovoj totalnosti protivi, koji je cepanje totalnosti i, na taj način, cepanje jedinstva ovoga »najvišeg dobra« izborom dobra ili izborom zla. Ukoliko je Nastasijević dublje težio apsolutnom biću kao samoj apsolutnoj pesmi, utoliko je on neizbežnije težio iracionalno-apsolutnom, s onu stranu izgovorljivosti pa i muzičke izrecivosti, sa onu stranu čistog melodijskog razrešenja; kod njega, u svakoj pesmi, uvek postoji težnja ka melodijskom razrešenju, ka raspevanosti (kao što postoji težnja ka lepoti), ali isto toliko i nemoć da se do toga dođe, nemoć i nehtenje kao htenje zatvaranja u krug, na putu ka bogu-kamenu.

Niko nije srpski jezik (i pevanje) toliko iskušavao ništavilom kao ovaj tražilac apsolutno-jedinstvenog i apsolutno-skladnog: to ništavilo nalazio je on u samom ovom apsolutno-jedinstvenom, u odbijanju ma kakvog izbora u ime totalnosti i podvižničke vernosti stradanju egzistencijalnog, na putu ka esenciji. Ako je on uspeo da se ukoreni u osećajnosti, sluhu i duhu savremenosti, nadživljavajući ideale kojima se, u praksi, rukovodio (a pogotovo ideologiju kojom ih je obezvređivao), to je upravo po ovoj njegovoj nemogućnosti da nađe čistu melodijsku liniju, po svojoj nemogućnosti izbora, u žudnji za apsolutnim za koje je verovao da je apsolutna pesma (ili za čistim duhom kao subjektom čiste poezije), a koje apsolutno je, naprotiv, sama

[26] *Za humanizaciju muzike*

van-vremena večnost, sa onu stranu svakog izbora i zato sa onu stranu otvorene melodijske artikulacije. Sukob melodijskog i amelodijskog, ritmičkog i aritmičkog, od jedne do druge njegove *gluhote,* spiralno sve dublje ka *unutrašnjem pevanju,* jeste njegova sudbina, i u ovome sukobu mu je upravo najviše ostvarenje. Bez ovog sukoba nema Nastasijevića. Ova tonalna atonalnost, od koje se užasavao kao od samog duha nečastivog kome prodali smo dušu, jeste sam ovaj sukob u dejstvu, muzika ovoga sukoba. Frula je ovde ideal, ali čija tvoračka vrednost je upravo u njegovoj nemogućnosti kao u čistoj mogućnosti ovog unutrašnjeg sukoba, ove tonalne atonalnosti i melodične nemelodioznosti. Frula je melodijska jer je izbor, i to kao izbor (i samo-izbor) jedne *civilizacije* (patrijarhalne civilizacije). Obogovljenjem ove civilizacije do pojma apsolutnog (božanskog jer božanski jedinstvenog) naroda, M. Nastasijević nalazio je atonalnost i to tim dublje i neporečnije ukoliko je dublje nalazio ovaj narod kao apsolut: *jemstvo njegove atonalnosti jeste u samoj njegovoj vernosti narodu kao apsolutu.* Ova vernost je nevernost melodiji; ova apsolutna ljubav, ili ljubav za apsolutno, jeste apsolutno zlo za melodiju: kao što je zlodejstvena prema svemu datom, i pre svega prema pojedinačnosti koja je forma izdaje božanskog (božanski jedinstvenog), ona je zlodejstvena i prema melodiji, tom čistom izboru i čistoj pojedinačnosti na delu (i onda kada je to delo pokušaj samo-poricanja pojedinačnosti). Kod Nastasijevića ovo zlo nikada nije svevlasno (osim tamo gde se on prepustio ćutanju bukvalno ili zamenjujući jezik pesnički jezikom ideologa): neka melodija uvek je tu, ali uvek prigušena. Sukob alogičnog sa logičkim reprodukuje se, i produbljuje, kao sukob amelodijskog i melodijskog, atonalnog i tonalnog. To je gubljenje Frule, ili nalaženje savremenoga tamno-vilajetskog prokletstva upravo putevima arhaičnosti, to je narod patrijarhalne civilizacije, sa svojom melodijskom Frulom, kao narod izbora (civilizacijskog), a ne kao apsolut (kakvim je on hteo da ga vidi), koji je njemu ostao nepristupačan. Otuđenje od ovog »naroda«, kao jedinstvenog, tako se reprodukuje i produbljava: dozvan iz otuđenja, i u traženju spasa od njega, on je apsolutizovan i, kao takav, još više otuđen: neizgovorljiv, neizreciv. On je van-vremeno apsolutan, večan, i u svojoj van-vremenosti iracionalan, a jedini njegov vilajet postaje *tamni vilajet,*[27] kao što

[27] Osećanje krivice, zbog otpadništva od roda kao apsolutnog jedinstva, time se uvećava, srazmerno ovoj neizgovorljivosti roda, njegovoj nedostižnosti

jedini njegov moguć jezik postaje nemušti ili univerzalni jezik, koji se univerzalnošću (na ravni muzičkoj) protivi svakoj čistoj i jasno-pobednoj melodiji kao za njega ograničavajućem izboru, i koji nužno jeste jemstvo atonalnosti.

Univerzalizam koji je vodio Nastasijevića dozivanju roda, i rodne melodije, onemogućavao ga je za tu melodiju, pa i za ma kakvu dosledno razvijenu i ispoljenu melodioznost: u traženju spasenja ovom melodijom, on je nalazio muku izraza, i pesmu kamena, uvek nesavladivu teškoću pokreta, a nadasve jedan muzičko-jezički konstruktivizam. Sve »neprirodno« u njegovoj muzičkoj frazi, u sintaktičkoj strukturi na kojoj se ta fraza zasniva, jeste u ovoj nesposobnosti za spontanost koja nije govor apsolutnog kao apsolutne slobode (kako se njemu, željnom te lakoće, činilo), nego spontanost jednoga izbora, ili izražavanje jedne *osvojene civilizacije,* kao izraz usvojenosti njenih *obrazaca.* Prirodnost roda, koja ga je bezmerno opsedala, jeste prirodnost (i spontanost u njoj) normativnog zasnovanog na jednom izboru: ova prirodnost je *duševna senzacija uobičajenog,* koga nema i ne može biti bez prethodno usvojenog izbora, bez iskustva ugrađenog u normu. Slobodan od civilizovanosti, božanski »zaostao« i zato »zlatoust«, kako se činilo Nastasijeviću, narod bi bio slobodan i od svake melodičnosti, jer bi bio slobodan od svakog izbora koji je ugrađen u osnove obrasca, bez koga tog obrasca nema; raspevanost naroda, koja je ovog pesnika konstrukcije i velikog napora, što bije iz svakog njegovog stiha stalno ugroženog muklošću atonalnog, neodoljivo privlačila, do vrtoglavice, i velike žeđi, do patnje iz koje tražio je spas jezičko-muzičkim eksperimentisanjem, ali i bacanjem prokletstva na sav živi svet, i koja je činila da on, kao u nekakvom

kao samoj tami njegovoga vilajeta u koju on uranja tim više što se apsolutnije želi, odnosno što se više apsolutizuje. Mržnja na pojedinačnost postaje ovde mržnja na svest, kao na svest o pojedinačnosti, ne samo nepomirljivu sa ovim iracionalnim, tamno-vilajetskim rodom, već i njemu otvoreno suprotnoj, a motiv zla kao zle svesti izražava se, u krajnjoj liniji, dozivanjem zla kao suštinski iracionalnog i u tome smislu protivnog ovoj zloj svesti. Zlo, do kojeg se ovde stiže, jeste zlo iracionalnog, težnja za iracionalnim putem zločina nad »odrođavajućom« svešću: na njega upućuje ovaj apsolutno-iracionalizovani, tamno-vilajetski rod. Zbog toga je ovo zlo, u poslednjem svom izrazu, izraz negacije živog roda kao »odrođenog«, i tako jemstvo odrođenja subjekta ove negacije od roda, i izraz negacije svesti kao jemstva racionalnosti nepomirljive sa iracionalnim rodom, obogovljenim apsolutnom ljubavlju. Ponovo je to *zlo apsolutne ljubavi,* zlo kao jedina njena nužnost u praksi, kao »govor krvi«.

paklenom nesporazumu, tamo gde je stvarnost izbora kao stvarnost civilizacije sa njenim sistemom običaja, sa normativnošću koja je jedina konstitutivna sila roda (bez koje roda nema: *rod je rod po civilizaciji, i nikako drugačije),* vidi zlatoustu raspevanost »zaostalog« naroda, čak čisti iracionalizam, — ta raspevanost jeste i ostaje uvek *raspevanost* ovoga civilizacijskog obrasca, raspevanost kao *samoizabiranje već izabranog.* Sva sloboda, koja vodi improvizaciji i varijacijama Frule, sve do sugestije *svojevrsnog baroka,* sva baroknost koju u toj slobodi poznaje Frula, zasniva se na strogo datom, čak strogo logičnom i racionalnom obrascu koji jedini i omogućava ove varijacije i ovu muzičku maštu. Baroknost srpske frule jeste baroknost zasnovana na racionalizmu srpske patrijarhalne civilizacije, čak na izvesnoj *matematičnosti* njenog strogog poretka u kome je sve sa svime usaglašeno, i u kome zbog toga (kao u *Fruli)* svakome dozivu ima odaziva, gde se i doziva iz znanja odaziva (i pre nego što se odaziv i javio), onako kako se zagoneta stvar iz njenoga znanja, odnosno iz znanja njenog *odgonetljaja,* u poslovicama. (Odgovor se zna pre zagonetanja, odgonetka je pre zagonetke; zagonetanje je u funkciji ovoga unapred datog odgovora, prividno napuštanje, pa i izdajstvo, svemogućeg odgovora, ali samo u njegovu slavu: da bi on *živo* trijumfovao: to je iskušavanje racionalnog kao način njegovog neprestanog držanja u *životu,* u živome odnosu sa iracionalno-nepoznatim; potpuno oslobođenje od iracionalno-zagonetnog, u konačnom trijumfu nad njime, bilo bi oslobođenje od života, oslobođenje za poraz. Mudrost zagonetanja, sa unapred datom odgonetkom, jeste u ovom iskustvu da je nužno neprestano, dinamičko odnošenje racionalnog i iracionalnog.) Beskrajnost (koja počinje s onu stranu racionalnog) je prividna, kao i opasnost koju izaziva junak folklorne mašte koji, preko sedam brda i sedam dolina, ima da pređe, dok pobediv aždaju, vrati se kući, ali povratkom koji je *nužan jer je ova racionalnost, ova »matematičnost« poretka sveta savršena* (nema nužnosti izvan savršenog racionalizma), pa i omogućava savršenu predvidljivost svega, i savršeni, unapred dati odgovor, i rešenje, na svaku novonastalu situaciju čija novost je, zbog toga, savršeno prividna. Kao što se svaki ovakav junak vraća kući, u slavu i uz nezaobilaznu pomoć reda i poretka strogo racionalno organizovanog sveta, čija organizovanost ga nikada i ne napušta, dozvoljavajući mu njegova gonetanja i zagonetanja sa mračnim silama, tako se i svako zastranjivanje od osnovne melodije, ma koliko izgledalo kao zavođenje u nepovrat beskraja, poništava

vraćanjem osnovnoj strukturi melodijske fraze. Kad se kod M. Nastasijevića javi *usiljenost,* to nije samo stvar nemogućnosti da se obnovi lirski duh jedne konačno ostvarene, završene civilizacije, već je to i po ovome *ličnom* Nastasijevićevom udesu tražioca univerzalizma, po zakonu po kome univerzalizam, u odbijanju svakog izbora kao sredstva ograničavanja, ne prihvata melodijsku raspevanost već vodi atonalnosti: *konstruktivizam* Nastasijevićeve lirike, zasnovan na sukobu logičkog i alogičkog, izraza i bezizraza, ispoljava se nužnošću ovoga sukoba atonalnosti i njegove žudnje za tonalnošću čiste melodijske linije, čiste raspevanosti.[28] Atonalno nemuštog jezika, kao ovog jezika univerzalizma, jeste unutrašnja negacija tonalnosti, sila otpora u njoj samoj, kao sila alogičnog u logičnom, sila koja ne pobeđuje ali nije ni pobeđena. Ravnopravnost sila atonalnog i tonalnog, nemelodijskog i melodijskog, jeste ravnopravnost sila alogičnog (Logosa) i logičnog, univerzalizma i egzistencije. Između ćutanja i govora, sve ostaje u ćutanju govora, ili u govoru ćutanja, u nerazrešivosti, u bezizrazu izraza (u izrazu bezizraza), u racionalno-iracionalnom spregu dovedenom do krajnje mogućih granica, do *napetosti* koja zahteva pun napor bića, i koja pokret spontanosti, tim naporom, pretvara u pokret konstrukcije, u jaku (a mučnu, tegobnu) svest o njoj. Konstruktivizam ovog pesnika ćuteće beline između racionalnog i iracionalnog, jeste *nemogućnost apsolutne raspevanosti apsolutnog:* u njegovoj osnovi je, po nepisanom ali neizmenljivom pravilu, *univerzalizam,* san o apsolutnoj lakoći. Esencijalist gotovo organski, po

[28] Usiljenost lirike koju je tražio na osnovama folklornog melosa (patrijarhalne civilizacije) delo je njegove nepomirljivosti sa čistom tonalnošću i njegove beskrajne žudnje za njom. Ova usiljenost je od same inverzije Nastasijevićeve svakoj prirodnosti, odnosno svakom *izboru:* zavetovan sukobu sa izborom, kroz patnje duha (i sa samomučeničkom strašću nalaženom upravo u tim patnjama), on je zavetovan sukobu sa tonalnim, osuđen na napor a ne na lakoću, na konstruktivizam a ne na »spontanost« koju je nalazio u Fruli, verujući da je ona delo nekakvog jedinstva (horskog) u slobodi, a ne upravo delo ovoga izbora, preduslovnog svakoj spontanosti. Njegov konstruktivizam je *rad ovoga sukoba.* On je poetski izvanredno osmišljen, ali nespojiv sa obnovom lirske melodioznosti. Taj konstruktivizam, u kome je pravo pozvanje Nastasijevićevo, jedini moguć njegov pesnički put, daje otpora ovoj čistoj melodijskoj liniji, kao čistom izboru kojim *peva* ta linija i, uopšte, svakoj jednosmernosti, jednosmislenosti, svakoj »čistoti«: usiljenost ovde nije delo konstruktivizma već, naprotiv, ona je delo *nasilja* nad njim, izraz pokušaja da se ovaj duh sukoba, i protivan izboru, *primora* na raspevanost kao na sam izbor. Bez ovog izbora, i nemoguć za njega, Nastasijević je bez svoje raspevanosti. Raspevanost je njegov ideal, ali ne

svojoj prirodi; najveći tražilac religijskog apsoluta u srpskom duhovnom prostoru, ovim odupiranjem izboru on se odupirao melodioznosti koju je sanjao, i dozivajući apsolutnu raspevanost apsoluta on je dozivao ništavilo koje je ništavilo melodije. Dozivao je (i kada ga nije hteo, svojim asketskim podvižništvom) jedan muk, onu *gluhotu*, koja je tvoračko biće najviše njegove lirike i koja *iznutra tamno prožima* svaku njegovu značajniju pesmu, koja *napada* biće čisto melodijskog, biće roda u izboru, biće civilizacije u njenoj raspevanosti, tako da mu je pesma negde između tonalnog i atonalnog, između jasne ritmičke linije i jedne narativnosti, na granici pevanja i ćutanja, na granici izraza i bezizraza, jezika i van-jezičkog, logičnog i alogičnog, i tako da je njena dinamika uvek, izgleda, dinamika ovog nezavršivog i nerazrešivog sukoba, ovog raspinjanja kome se on, sa uzaludnom kitom đurđevka u ruci, usred svoje »osame na trgu«, i pod senkom Dostojevskog, odavao sa mračnom strašću isposnika, mučenika i sebe-mučitelja, između osećanja krivice zbog otuđenja (i patnje u njoj):

Tuđini umom ja ginuo,
Prosti me rodino blaga

(u pesmi *Đurđevci)*, i kazne, i samokažnjavanja, raspinjanjem daljim, sebe na krst melodijskog i amelodijskog, ritmičkog i aritmičkog, i radosti, od uzdizanja nad samim sobom, ovim samokažnjavanjem, i od toga što je tu stizao do jedine univer-

stvarnost, ona budućnost kojoj on teži ali koju, međutim, ne dostiže, i dostižući sebe samo tim nedostizanjem, ostvarujući se kao duh izabiranja ali ne i izabranosti koja je, jedina, raspevanost. Otuda, usiljenost je ovo samonasilje duha nad sobom, ili nemirenje ovoga duha sa duhom, i zato predavanje *spoljašnjosti:* onoj *atmosferi* u koju se utapaju ovakve pesme Nastasijevićeve (a koja je delo nepristajanja ovoga duha na sebe, njegov pokušaj izlaska iz sebe, u svet), onome što je *izvan njega*, u prvom redu određeni *sistem simbola* i određene *reči* čija *tuđost*, međutim, tim više je istaknuta što Nastasijević odlučnije od njih očekuje ono što, sâm, ne poseduje. Dekorativna stilizacija, neizbežna tamo gde je otuđivanje duha od sebe, nameće se ovde nemilosrdno (»Subota, mori me tuga, / prisluži mamo«, — *Sestri u pokoju),* sa obiljem standardnih simbola patrijarhalne civilizacije (ruže izvezene rukom umrle, zumbul i dafina, zmija u prisoju), i sa očekivanjem da duh, ugrađen u te simbole, vaskrsne u njemu samim ponavljanjem tih simbola, onako kao što se tu od tuđe reči očekuje da se, njenim izgovaranjem, kao u nekakvom poetskom mađioničarstvu, duh-tvorac te reči ponovo objavi, u punoći egzistencijalnoj. (Takva je reč *zanago,* u pesmi *Đurđevci,* koju će on ponavljati, naglašeno, u ovome očekivanju da izgovorom te reči

zalnosti za koju je bio sposoban: do univerzalnosti samo-dovoljnog i samo-rodnog, u sebe zatvorenog *kosmosa* koji sobom obuhvata sve: i uzrok i posledicu, i silu akcije i silu reakcije, i patnju i uzrok patnji, i beznađe i gordost koja se uveličava ovim saznanjem sebe kao samosaznanjem kosmosa, te *osame na trgu* koja, ako se sledi do samoga njenog kraja, do poslednjih mogućnosti čovečanskog, vodi gordosti ovoga univerzalizma, s jedva suzdržanim prezirom:

Sina ne raspeste vi,
raspeo se sam

(Reči u kamenu, X). Univerzalnost apsolutne osame (kosmos u koji se preobražava, kao u samorodnost i samodovoljnost, biće krajnje usamljenosti) jeste univerzalizam sila u dejstvu, njihovo jedinstvo u nerazrešivom sukobu, podruštvljenje usamljenog po nužnosti društvenog, njegovo po-svećenje po neizbežnosti sveta,

vaskrsne i duh ugrađen u nju, a kome je on, iz svoje osame na trgu, hteo da se vrati: »Ne vragoli me. / Ne smej se, vragolanko. /. . ./ Zanago rosne i jutra / crvenom vrvcom vezivala. / Zanago svele u večeri / suzama zalivala«.) Najčešće, on se neposredno posvećuje ne samo ovoj reči već čitavoj frazi folklornog melosa (»Hej, na belom konju / zori mi zora i devojka. / Stani ne mini, — Orosi ovu žal«, — *Zora;* ili »Jad jadani me, / jagodi zri«, — *Izvoru),* kad lirizam čežnje ostaje pod jakim pritiskom svemoćnog *obrasca* ove lirike folklornog melosa, obrasca koji upravo kroz svoju tuđost prodire u svest, obrasca koji u svest dovodi sama ta njegova tuđost, ona koja, uostalom, jedina *strukturira* pesmu, ali tako što ovo njeno svođenje na obrazac, ovo otkrivanje njenoga obrasca jeste umiranje lirskog duha koji, dok se objavljuje, nikada ne dozvoljava punu svest o svom obrascu. Lirski duh, koji obrazac podrazumeva ali je, sâm, prevazilaženje obrasca, ovde obelodanjuje obrazac: put je ovaj put vraćanja obrascu, kroz jaku svest o njemu, ili kroz svest o *ličnoj* neiskazanosti. Isidora Sekulić *(Mir i nemir,* izd. *Nolit,* Beograd, 1957) osetila je neiskazanost Nastasijevićevu, ali poverovala je da je njegovo pribegavanje folklornoj pesmi delo sveobilja za koje nema izražajne moći; misao njena izražena je slikom lepom, ali netačnom: »Meni se, uvek, priviđao kao rudar koji je maločas izašao iz dubine i mraka, raduje se videlu, kazao bi nešto ili pokazao, ali mu treba mnogo ruku i jezika, pa se samo nasmeši i rekne: ‚Oj Moravo, moje selo ravno'«. Nastasijević nije izlazio »na videlo«, jer *niti je videlo bilo za njega niti on za videlo,* i njemu ne samo što »treba mnogo ruku i jezika«, već mu je *suvišno* i ono ruku i jezika što ih ima. Mistički podvižnik, u sukobu sa izražavanjem, ór. ostaje, neizmenljivo, u sukobu sa uzdrhtalom melodijskom linijom Frule, onako kako lak korak, koji je on sanjao (»Lagana nono, milje niz travku«, — *Rumena kap),* nije korak ovog tamnovilajetskog žitelja, željnog tonalnosti izbora a osuđen na tamnovilajetsku atonalnost, s onu stranu ma kakvog izbora, između univerzalizma i tonalnosti nema pomirenja onako kako ga nema ni između univerzalnosti i izbora.

svetskog, i Ja i Nad-ja, i žudnje i njenog lomljenja, i nežnosti, najzad, i svireposti, i vatre i leda, univerzalnost Oca i Sina ili, u krajnjem duševnom ishodu, i po krajnjem značenju tog ishoda, univerzalnost sado-mazohizma nalożena nužnošću preobražaja ovoga usamljenika u svet, i nemogućnošću tog apsolutnog preobražaja kao nužnošću njegovoga Ja, za daljnje sukobe sa Nad-ja i Ne-ja, ali ovde kao sa samim sobom. On je svoj sopstveni Otac, jer je svoj sopstveni mučitelj, i svoj sopstveni tvorac, i svoj sopstveni Sin, jer samoga sebe stvara, i tek ima da stvori, da rodi sebe-uništenjem, u apsolutnom poricanju svega datog, pa time i svakog rođenja, a za drugo i više, mističko rođenje koje je u mrenju svega rođenog, ovde u asketskom samo-poricanju koje ne može biti drugo nego i poricanje svega rođenog, s nečim apsolutnim, neopozivim, gotovo tiranskim u glasu:

Mrenjem za života
skidam sa sebe slepi rođaja znak

(Roditelju), sa odvratnošću, neskrivenom, prema tome »slepom rođaja znaku«, sa gađenjem, punim užasavanja, kojim progovora žudnja za apsolutnim sjedinjenjem, u religijsko-podvižničkom mučeništvu koje traži *čednost* kao samo nepostojanje, kroz smrt sebe, i smrt svega oplođenog, kao odbijanje oplođenja:

Čedni to presahnuti u plodu
il iza plamena gar
jadovno golotinjom u nebo,

(Jedinoj), jer uvek pod jednom istom svešću:

Na smrtni rodi se znak
da živi mrenjem

(On, 1), sve do samouništavajućeg fanatizma:

i dublje li nas nema
dublje se otvori spasenje

(Jedinoj). Poricanje Oca je ovde neizbežno; ima toga u čitavom njegovom poetskom delu, ali i u prozi, gde je jasna reč o tome: »A onaj što me semenom začedi, daleko mu lepa kuća!«, i gde u rečima: »A nosim sobom dvogubu pesmu: njegova, gusto prolivena smola; njena, izvijen iz kadionice dim, kad se u slabosti pati i moli. Kojom li mržnjom sukobe se, kojom ljubavlju staplju, pa iz dve čudno bude jedna dvoguba«,[29] kao da ima nečega sasvim ispovedno Nastasijevićevog, i to u njegovom pokušaju da udes svog stradanja, svog *krsta,* svoje dvogubosti u neprestanom sukobu alogičnog i logičnog, amelodijskog i melodijskog, objasni svojim *poreklom,* da ga shvati dosledno psihoanalitički: kao *dvogubost* bića u kome se sukobljavaju Otac i Majka. Otac je ovde simbol tamnog i teškog (»gusto prolivena smola«), Majka simbol same blagosti, čiste produhovljenosti. Otac je simbol oplođenja, doslovno: prolivanja semena, on teži produženju u Sina, kao u *plod iz ploda.* Motiv bezdetnosti, istaknut u imperativ božjaštva, inokosništva, jeste ovde i u službi poricanja Oca, kao sile plođenja. Ne oploditi se tu znači ne ostvariti se i naći se tek ne-ostvarenjem, jer ostvarenje je po-stvarenje. Odricanje od punog izraza, od »punog zahvata rečju«,[30] od neposrednog izraza lepote, od pune melodijske raspevanosti (moćno i onda kada se ona sanja, i onda čak još moćnije), jeste odricanje od oplođenja semenom Oca. *Uzdržavanje* od lepote, od punoga jezičkog iskaza, od svakog *otvaranja,* jeste uzdržavanje od oplođenja, očajno dozivanje jalovosti ovog duha sukobljenog sa sopstvenom egzistencijom i upućenog ništavilu svojom upućenošću apsolutnom biću: kao što, iz dubine bića, iz njegove tame, ne sme na videlo Dana da izbije ni Lepota, ni puna Misao, ni puna moć jezičke snage, tako iz tame Oca ne sme *da izbije* Sin na svetlost punoga otvaranja i punog ostvarenja. Poricanje otvaranja i ostvarenja (kad se odbijanjem otvaranja odbija jedini put ostvarenja, i kad se odbijanjem ostvarenja odbija ovo iskušenje otvaranja) jeste ovde *načelno poricanje Oca.* Ono je apsolutno: i pred *svojim* ocem i pred sopstvenim egzistencijalno-tvoračkim pozivom, koji je poziv sebe kao budućeg Oca, za buduća plođenja. Ali to je, neizbežno, i poricanje Sina, u isti mah (ubistvo Oca je samoubistvo Sina): samom sebi Otac, u ovome svom duševnom univerzalizmu koji traži, i nalazi, *čednost,* onako kako se ona jedino može naći: putevima uništenja, nasilja, samog zla nad onim što je tvoračko i zato ne-čedno, što je izlazak iz »osame na trgu« na sâm taj trg, kroz patnje od kojih

[29] *Lagarije po noći; Iz tamnog vilajeta,* Beograd, 1927 (str. 80).

[30] »Pun zahvat, dakle, rečju ne samo da se nikad ne isprazni suštinom, nego naprotiv bude izvor za sve dalja zahvatanja«, tako da se »otvori ono što je najmuklije u biću, (...) da samo ćutanje progovori« *(Beleške za stvarnu reč).*

ostao je samo *pepeo,* zaleđena suza kamena, bivšeg čoveka ili boga, i spreman da govor pesnički, kao ovde govor ove patnje, zameni govorom usamljenog poroka na trgu, optužbama svih i svakoga za zločinstvo odrođenja, za *izdaju,* on je u svetu (u egzistenciji koju neće) uvek i jedino *inokosnik,* uvek *božjak.* On je, u paćeništvu kakvo ne zna ni jedan drugi srpski pesnik tridesetih godina, u paklenim mukama anahoretstva, te *raspetosti* između ništavila i egzistencije, u samopregoru, sa licem skamenjenim sa rečju neizrecivim grčem vezanom u čvor, sa užasom, prećutanim, u duši, onaj koji će, mesecima i godinama pišući jednu jedinu pesmu, onu što se zove *Roditelju,* kao na samome, sudbonosnom izvoru ove svoje *odrođavajuće čednosti,* ovoga svog anti-roditeljskog misticizma, ići ne samo iz nepoezije u poeziju, već i iz roditeljsko-sinovljevskog stava, kao iz stava roda, ka stavu *božjački usamljeničkom,* i protiv Oca jer protiv Sina, i protiv Sina jer protiv Oca, sve do reči, u ovoj pesmi, izvanredno značajnoj:

i plod ja bez ploda tvoj,

u kojoj kao da je najkraća jednačina njegove sudbine, i njegovog duha, ili jednačina ovoga egzistencijalno-religijskog njegovog kosmizma.[31] To je kosmos jedne apsolutne samo-dovoljnosti, i

[31] Pesma *Roditelju* je značajna jer otkriva, kroz svoje varijante (prva je iz 1923, i napisana je u Parizu; poslednja je u knjizi *Pet lirskih krugova)* duhovni i poetski rast Nastasijevićev, neodvojiv, i nemoguć a ne samo nepojmljiv, izvan ovoga njegovoga poricanja plođenja kao poricanja Oca. Sa poricanjem Oca ide, neizdvojivo od njega, i Nastasijevićevo pesničko rađanje. U prvoj, pariskoj, varijanti Roditelj je simbol tajne života i smrti; on je prvi uzrok, u koji se, sredstvima poimanja, ne može prodreti; tu ima naslućenoga gađenja od »pira oplođenja«, ali to gađenje je duboko potisnuto, dok je jezik ove varijante diskurzivan, raspričan, i ne samo bez kasnije muzičke *zgusnutosti* Nastasijevićeve, već uglavnom usred banalnosti koja rastače svaku moguću, pa i muzičku, koncentraciju. U konačnoj verziji, Roditelj nije simbol metafizičkog značenja, već je Otac, simbol »pira oplođenja«, njegova žrtva i sredstvo, i tu se o njemu ne postavljaju pitanja već se on (u neposrednome obraćanju njemu) odbacuje, apsolutnim nehtenjem koje je izabiranje »mrenja«. (U prvoj varijanti nema htenoga mrenja; ima samo straha, najavljene jeze od nestanka.) Nepoetičnost, do same van-poezije, do odsustva svake muzikalnosti prve, neposredno metafizičke verzije ove Nastasijevićeve pesme, preobražava se u poeziju *zgušnjavanjem jezika,* pravcem ka lirizmu u kome je metafizički stav samo jedna pretpostavka, izražen veoma posredno, i u kome je poricanje plođenja ovim poricanjem Oca dato u direktnom obliku, na trenutke s gađenjem, sa prezirom. Ovo *poricanje Oca je Nastasijevićevo rađanje pesničko.* Bez njega nemoguć je Nastasijević, tako da

samodovoljnost ovoga paklenog kosmosa Sina koji odbija Oca, bivajući svoj sopstveni Otac, i Oca koji, odbijajući Sina, biva svoj sopstveni Sin, taj anahoretski kosmizam nužan nemogućnošću da se stvarno porekne Otac i Sin, kao nemogućnošću da se porekne egzistencija, to je Nastasijević-kosmos čijim glasom odjeknuće, prvi put u srpskoj kulturi, duh i duša *božjaštva:*

To božjak
da ne rodim sina
u ovoj grozi od iskoni

(u pesmi *Božjak).* To je glas onoga koji putevima samo-dovoljnosti ide ka univerzalnosti kao apsolutnoj istini, kada je ovo bez-roditeljstvo i bez-detnost preduslov istine, onako kako

bi se moglo pretpostaviti da njegov stih, sa svojom zatvorenošću, sa unutrašnjom, mukom njegovom muzikalnošću, kroz odbijanje ma kakvoga otvaranja, a pre svega jezika čiste racionalnosti (neposredno metafizičkog jezika), raste iz smrti njegovoga Oca, kao nekakva biljka nikla iz tela u raspadanju bez cvetova, tamne boje. Poricanje Oca (preobražajem njegovim od metafizičkog prvog uzroka u simbol »pira oplođenja«) jeste negacija plođenja ne samo racionalno, već i u najdubljoj duševnosti, u samom korenu njegovog bića, pa tako i u korenu njegove pesme, njene materije, njenog jezika. Zgusnutost, unutrašnja napetost ovoga tamno-neprozirnog stiha kratkog trajanja i jake muklosti, u neprestanom odbijanju ma kakvog, makar i najmanjega, otvaranja, čista je posledica ovoga zatvaranja u krug, kroz konvulzije, kroz samopregor, samospaljivanje, podviž-ničko, u njegovome totalnom asketizmu: odbijanje plođenja je ovde odbijanje »otvorenog« izraza i, kroz njega, jemstvo one koncentracije, onoga po-unutrašnjenja jezika, muzike i stiha pesme, one napetosti u kojoj je suštinski Nastasijević. Sila negacije, koja ide, linijom asketizma, do potpunoga samo-poricanja, tako da se »jeza nestajanja«, iz prve varijante, pretvara ovde u ono što se upravo hoće, na putu ka pevanju *radosnog opela* samom sebi, jeste funkcija asketskog uzdržavanja od oplođenja, ali je i funkcija Nastasijevićeve unutrašnje ili, čak, *podzemne* muzikalnosti: jedino je ona, u ovoj agoniji Sina, kao agoniji Oca, mogla da *koncentriše* muzičko-poetsko biće Nastasijevićevo, i da ga iz banalnosti, koja je za njega svuda tamo gde je otvorenost, prevede u samu poeziju i muziku. Njegova poezija rađa se silom ove negacije. Načelo Oca, kao načelo nastavljanja, produžavanja, jeste načelo izražavanja; Nastasijević nalazi svoj poetski izraz negacijom ovoga načela, odnosno pokušajem negacije izraza. Njegovo nehtenje Oca je htenje bezizlaza, nenastavljanja, kao samoga apsoluta, a bezizlaz je ovde bezizraz, ono što unutar samog izraza odbija izraz i tako povećava njegovu napetost, kao što se, kod ovog inokosnika, odbijanjem oplođenja pojačava unutrašnja snaga nedonesenog ploda, onoga ploda kome se suprotstavlja uzdržavanje, pregorevanje, Nastasijevićeva mračna lepota pregore-losti. [Varijanta iz 1923. glasi: »Odakle, kamo i ko sam ja? / po dnu Okeana, s belegom grešnog začeća, / Iz radosti za plenom u strahu ne biti plen; / Iz pira

je ova apsolutna istina čisti univerzalizam, i jedina istina kao nekakav sveobuhvatni rod jer se njome sve objedinjuje i sve povezuje:

Bezdetan,
na istinu grem.

Sinovi prate me
i kćeri

(Reči iz osame, 5). Nikoga ne može da bude sa njim, ali nikoga ne može da bude ni pre ni posle njega, da bi *svi* bili sa njim, i tim bliži njemu što su udaljeniji od njega, približavajući mu se udaljivanjem od njega, i vraćajući mu se odlaženjem, onako kako on samoga sebe nalazi mrenjem:[32] *bezrodnost je sverodnost,* kao što je apsolutna usamljenost apsolutni svet i svepovezanost u njemu. Paradoksalnost ovih stihova, iz pesme *Roditelju,* čiji bezmerni raspon obuhvaćen je ovde, bez prelaska ma kakvim

oplođenja u jezu nestajanja. Pa neka. / Ali što se visoko nad glavom / Nazre obzorje zaklonjenog sunca? / Ko reče: budi, pa zaboravi me u tamnom živovanju. / Da svetli prisnivam san / Visoko istinom prisoja? / Zašto se krije od mene On, / Tela i sna mi zagonetni Roditelj? / Očinskom rukom što ne prihvati udeo, / Il ne počupa mu nemirne žice iz srca, / Pa da spokojno, ko svaka blažena riba / Širokih usta plovi za sočnim zalogajem« *(Rane pesme i varijante).* Evo konačne verzije pesme *Roditelju,* u knjizi *Pet lirskih krugova:* »Ko si? / Ko i kuda ja, / Plod bez ploda tvoj, / I sudnja ove u meni reč? / — / Sin, evo, progledavam. / Mrenjem za života / Skidanjem sa sebe slepi rođaja znak. / — / I ne kao ti / Strmoglav oplođenju / Slepo na pir. / — / No voljom, te ne sazdala me, / Put otvaram, evo, / Sebi za uništenje, / Nerođen ma za mir. / — / Plod ja bez ploda tvoj, / I sudnja ova u meni reč«.]

[32] Glavni junak drame *Nedozvani (Zapisi,* 1930, VI, 6; *Celokupna dela,* knj. III: *Drame),* pesnik Nikola, koji je nesumnjivo duhovna autoprojekcija Nastasijevićeva (i on, kao Nastasijević, sanja »krštenje« rodnom melodijom, i on takođe pokušava da svoj život usaglasi sa životima religijski nadahnutih junaka Dostojevskog), kada mu žena, napuštajući ga, dovikne da mu se više *nikada* neće vratiti, šapće za njom: »Možda je u tome *nikad* predosetila ikad? . . . Možda bežeći niko ne pobegne, nego korak dalje znači korak bliže! Tako mi Boga, to je ono! I ja ne uvidim, a tako jasno, sve kruži, sve kruži, zatvara svoj krug, ali u visinu, ali u čistinu! I nema kraja, i nema pada, nego sve bolji početak!« Čitav Nastasijevićev stav pronalaženja dubljenjem i spasavanja propašću, putem koji je tamo gde je za druge neprohod, i lekom koji je za druge čemer, ovde je dosledno izražen, sve do ovoga jedinstva, toga pronalaženja svega u svemu, i svega sa svim, kroz gubljenja, tog apsolutnog oroñavanja, iz kruga u krug ovakvih spasonosnih poraza, rastajanjem u egzistenciji, odroñavanjem.

objašnjenjem, pa i makar samo i najnejasnijom slutnjom (da njega, koji *bezdetan* ide na istinu, prate sinovi i kćeri), iz same je suštine najličnijeg iskustva ovog pesnika: apsolutna istina je poricanje sveta, i roda sa tim svetom, ali neizbežno i poricanje roda u svetu, ali ona je, upravo zbog toga, u svojoj van-vremenosti, i poricanje vremena u ime večnosti: rod je vreme, pokret od Oca prema Sinu, u neprestanom njegovom obnavljanju. Poricanje očinstva je poricanje rođenog ali je i poricanje porekla, a ovde pre svega porekla u vremenu. *Oceubistvo je vremeubistvo,* ali koje je nezavršivo, jedno stalno rušenje: Otac može da umire ali nikad ne može da bude mrtav jer vreme ne može da bude mrtvo, vreme ili doziv Oca iz vremena, iz prošlosti, u Nastasijeviću, i doziv njegovog Sina, iz budućnosti (i kao doziv same te budućnosti), kroz očajanja i osećanje krivice, od jednog do drugog samopregora, vraćanjem unatrag, *ka početku* svakog početka, ka vremenu bez vremena: bez Oca i Sina, ka potpunom zaboravu, ka čistoti pra-početka, samog Logosa koji se ničega ne seća jer mu ništa ne prethodi. Ako je svojim hodom unatrag, u prošlost, usred nezavršive svoje osame na trgu, u nemogućnosti da *na trgu svog vremena* nađe rod, Nastasijević tražio rod u prošlosti pra-početnog primitivizma, ubeđen da je *zlatousti,* pesmotvoran, jedino tamo gde je *zaostali* narod, i da će on da ga spase, tražio je on u stvari *sami ovaj početak,* potonuo u neznanje, u nesećanje kao savršeno znanje savršenog jer prvobitno-jedinstvenog. Ne vraća se on u tradiciju zbog tradicije, pamćenja, iskustva staloženog u sistem, zbog obrasca i rutine, već ide kroz nju okrenut prvobitnom, kao kroz vreme ka pred-vremenom, kao što kroz jezik ide ka pred-jezičkom i van-jezičkom; u stvari, po najdubljem opredeljenju duha, on se uopšte ne vraća tradiciji (kako se najčešće misli, i kako je on i sâm za sebe mislio), već se vraća *kroz tradiciju* u neizmernost i večnost Logosa bez pamćenja, bez tradicije. Nema između Logosa i tradicije pomirenja, jer nema pomirenja između večnog i istorije, između večnog i vremena. Kao što se Logos nalazi *pre* vremena, tako se on nalazi i s onu stranu ma kakvog pamćenja, ma kakvih rešenja, ma kakvih sistematizacija iskustvenog. On je van-iskustven. *Ići ka Logosu znači izlaziti iz iskustva:*

Hodom to u nehode
u bespuće neputem,
i brodi da se ne prebrode

(Put, 7), to znači napuštati iskustvo. Načelo inverzije ostaje svevlasno: tamo gde sve, prirodno, ide ka iskustvu, ka njegovom uveličavanju, on obratno ide iz iskustva, njegovim osiromašavanjem, redukcijom osvojenog, *božjačkim voljnim osiromašavanjem,* u rađanju mrenjem, progovaranju ćutanjem, samopronalaženju samozaboravom: i iskustvo mora da bude redukovano. Ne smemo da pamtimo, ne smemo da znamo, da imamo iskustva: ako nas ima iskustvo nema nas biće: iskustvo je iskustvo egzistencije, a ne esencije, iskustvo udaljavanja od esencijalnog, od bića, otuđujuće iskustvo otuđenja, racionalizacija iracionalnog, prodavanje duše alogičnog đavolu logike, racionalnosti, a pre svega tehnike. Iskustvo je stvaranje tehnike, rastakanje snage u lakoću, i duha (koji se odaziva samo vrhunskom naporu) bezduhovnosti ove lakoće, posredstvom pamćenja gotovih rešenja, posredstvom znanja, kao kulture, i tradicije kao pamćenja kulture. *Bog i kultura su nepomirljivi* onako kako su nepomirljivi svejedinstvo apsolutnog početka, koje je s onu stranu znanja, i koje se daje samo neznanju (samo božjaku), i samo znanje, i kako su nepomirljivi jedinstvo apsolutnog početka, pre istorije, i civilizacija, koja je istorija razjedinjavanja ovog jedinstva, istorija rastakanja esencijelnog sve-sveta u egzistenciju usamljenog pojedinca. Ono što ima da strada, u ovom podvižništvu, u ovom duhu izvanredne kulture i u ovom čoveku koji je, u svome tradicionalizmu, umeo da ide do samog reakcionarstva, to je upravo kultura i to je upravo tradicionalizam. Ma kako se shvatao, tradicionalizam je ipak jedno iskustvo u napredovanju, jedna količina iskustvenog koje se ne menja i koje determiniše i najnovije postupke, udarce i protiv-udarce duha; u tom smislu on je ova racionalizacija svega izazovnog, a po merama stečenog iskustva, navika ili tačka uporišta koja se nalazi u savladanim teškoćama, u razrešenim već duševnim i duhovnim problemima. U tom pogledu, i tradicionalizam je, na neki način, tehnicizam i racionalizam, ono od čega se M. Nastasijević užasavao. U samom duhu tradicionalizma uvek ima nečeg tehničkog: i najkonzervativniji tradicionalizam, koji odbija izazove mašinske tehnike i vidi u njima izazov datim rešenjima i obrascima, pa samim tim i čovečanskom uopšte, svodeći tako to čovečanstvo na obrazac, jeste jedna *tehnika* u samoj svojoj suštini, jedan sistem obrazaca i rešenja koja su u njima oličena. Čista otvorenost, čista problematičnost sveta (koja je za M. Nastasijevića čista »neproblematičnost« boga) i tradicionalizam su nepomirljivi. Čista otvorenost vraća problematičnost, i kao problematična rastvara

sva data rešenja, ona traži iracionalizam koji umire u tradicionalizmu, onako kako religijsko nadahnuće umire u dogmi. Tradicionalizam bez datosti, bez izvesnih rešenih problema, bez izvesnog *sumum*-a razrešeno-neproblematičnog, ne može da postoji. Ili, bliže Nastasijevićevoj alternativi *Logos ili logika,* ne postoji tradicionalizam koji nije »logičan« samim tim jer nema tradicionalizma bez duha običaja i uobičajenosti jednoga sistema u koji se ukristalisalo dato iskustvo.

Ovaj »pustinjak u gradu« jezgrom svog najbitnijeg poetskog nadahnuća jeste i *pustinjak u tradicionalizmu,* u njegovoj logičnosti i njegovoj tehničnosti. Njegov tradicionalizam je paradoksalno *anti-tradicionalistički,* kao što je njegovo obraćanje rodu mistički odrođavajuće.[33] Kao što je, na putu ka rodu, on išao sve dalje i sve dublje u prošlost, i iracionalnost, sve dublje u

[33] Otuda, paradoksalno, ali neizbežno, standardni tradicionalizam (onaj koji ne ide do svojih krajnjih mogućnosti, kao do same nemogućnosti jezika), i nije mogao da prihvati Nastasijevića. Norma i tehnika njegovoga utilitarnog racionalizma (građanskog, sa osnovama u seljačko-vukovskom racionalizmu), zaverenog »jasnosti«, ili efikasnosti govora kao »izraza«, ostaju trajno protivurečni Nastasijevićevoj »nejasnosti«. Za lingvistu Aleksandra Belića, to je »nasilje nad jezikom«, ali bez ikakvog dubljeg duševnog i duhovnog razloga, i bez poetskog opravdanja. *(Nasilje nad jezikom, Naš jezik,* 1933, I; v. u Belićevoj knjizi *Oko našeg književnog jezika, Srpska književna zadruga,* kolo XLV, br. 312, Beograd, 1951.) Ubeđen da „u stilu i u jeziku — mora biti *sve* jasno«, odnosno da »Stil i jezik ne smeju biti u sukobu sa onim što pisac hoće da kaže«. Belić nije previdео samo osnovnu duševnu i duhovnu dramu Nastasijevića, koja je upravo »u sukobu« sa jezikom, kao drama čoveka koji neće ništa »da kaže«, nego hoće da se kroz njega oglasi, u ovome sukobu, vanjezička apsolutnost, ona koja, svakako, nije »jasna«. Zato je on, previđajući ovu nejasnu »stvar« apsolutnosti, verovao da Nastasijević ne želi ništa drugo nego »da proste i jasne stvari učini nejasnim i neodređenim«. Za Đuru Gavelu, tradicionalističkog »vukovca« belićevskog tipa i đaka i sledbenika Bogdana i Pavla Popovića, »nejasnost« Nastasijevićevih stihova jeste »jedino u njihovoj jezičkoj sakatosti« *(Antologija srpskohrvatske posleratne lirike, Savremenik Srpske književne zadruge,* br. 25, Beograd, 1937; predgovor). Da bi dokazao da »Gde nema jasnog izraza, tu nema izraza uopšte« (isto, str. 16), ali ni poezije, jer je poezija »izraz«, Gavela je navodio Nastasijevićeve stihove: »O ne, / šapata nespokoju ovom, / vapaja ne«, tvrdeći kako bi to »*u prevodu* verovatno glasilo: ‚O ne, nespokoja ovom šapatu treba, / a ne vapaja'«, ali dajući tako poeziji za »prevod«: grč bića u »nejasnosti« za »jasnost« bez bića (ili *za ne-biće »jasnosti«).* Taj Gavelin »prevod« Nastasijevića (po ugledu na Belića: to je i Belić radio sa dva-tri odlomka iz Nastasijevićeve proze), i sa »jezičke sakatosti« na jezik tekuće sintaksičke norme, jeste kao ono »savlađivanje« jezika, o kome je govorio Ivo Andrić, tvrdeći, na jednom sastanku Pen-kluba (posle Nastasijevićeve smrti, 1938), da Nastasijević nije »savladao« jezik, i da je njegov jezik kao »tunel bez izlaza«, na šta je Vinaver

tamni vilajet, odrođujući se od živoga svog roda, tako je on i u tradiciji, njenim putevima, išao sve dublje i sve dalje unatrag, ka samom ćutanju pra-početka, u njegovoj *gluhoti*, ka pesmi tišine i kamena. Iz kruga u krug svojih *Pet lirskih krugova*, po imperativu opšteg vraćanja, smerom uvek dosledno suprotnom smeru istorije svega rođenog jer smerom *mrenja* tog rođenog, Nastasijević se vraćao iz kruga u krug srpske kulture i civilizacije, iz (ovde prećutane, već odbačene) savremene kulture u kulturu patrijarhalnu i, ništa manje, i sa ništa manjom nužnošću, iz ove u kulturu srednjovekovlja, ka potpunom umiranju jezika i izraza, ka nemosti u kojoj kao da ostaje još samo prvobitni govor: pokret bez reči (u poslednjim stihovima završnog ciklusa *Reči u kamenu*). Napredovanje njegove knjige je, u ovome smislu, upravo obratno napredovanju kulturne istorije i istorije jezika. To je *oslobađavanje od tradicije kroz nju samu*. Kao što za njega nema Frule, pa je iz patrijarhalne civilizacije morao u srednjovekovlje (iz *horskog naroda* putem ka isposnicima, sa polja velike žetve i mobe u isposničku ćeliju: sa jutarnjeg sunca pod svetlost sveće, iz ideala melodijske raspevanosti pesmi svog *radosnog opela*), tako za njega nema, ne može biti trajnog rešenja ni u srednjovekovlju. Ni srednjovekovlje, u kome je grozničavo i pesnički nadahnuto, tražio rešenja, ne može biti njegov pravi vilajet: *i srednjovekovlje je kultura;* i ono je iskustvo savladano njegovim pretakanjem u obrazac, u kanon i dogmu, jedan *stil* i jedna tehnika duševna i duhovna koja vodi duhovnoj nenapornosti a ne religijsko-mističkom podvigu koji je sa kulturom i sa

odgovorio: »Andrić misli da je kod Nastasijevića tragično što nije savladao jezik. Mislim da Nastasijević nije ni želeo da izađe sa druge strane tunela o kome govori Andrić. Pesnički se tuneli i ne kopaju samo u saobraćajne svrhe. Možda i ne treba da bude nikakvog izlaza iz toga tunela i možda je u tome najveća i najčudesnija nauka« *(Književno stvaralaštvo i književna tehnika. Ličnost i delo Momčila Nastasijevića pred sudom njegovih prijatelja u Pen-klubu; Nova smena*, 1938, I, 2). Ironična reč o »saobraćajnim svrhama« nije samo puka Vinaverova doskočica Andriću, u znaku modernističkog anti-utilitarizma: nju zahteva suštinski Nastasijević, koji »izlazu« (kao »izrazu«), jeziku opštenja (»u saobraćajne svrhe«), suprotstavlja imperativ bića čija moć je za njega, »pustinjaka u gradu« savremene civilizacije, ravna nemoći tehnike, jer je nemoć bića, svevlast ne-bića, doživljavao kao fatalnost moći tehnike. »To kuda neprohod im [za Andrića — »tunel bez izlaza«?], čudno mi se otvori put«: »neprohod« je put bića, jer je »put« (»izlaz«) »neprohod« bića. To je totalna inverzija (»neprohod« kao put, i put kao »neprohod«), u totalnom otuđivanju, koje je i otuđivanje od »izlaska« ili od »izraza« »u saobraćajne svrhe«: ono što vukovska, i posle-vukovska, izrazito normativističko-racionalistička tradicija ne može da prihvati, ali, evo, čak ni da razume.

stilom nepomirljiv. U srednjovekovlju, Nastasijević je našao tamnu reč ali ne i brata,[34] i on u njega nije ni išao u htenju nekakve jezičke sinteze, na putu ka sintezi sveopšteg kulturnog iskustva. Put njegov u srednji vek nije inspirisan žudnjom za uveličavanjem jezičkih moći, za stvaranjem nekakve, ovakve, jezičke sinteze, već upravo obratno: protiv jezika ponovo, protiv njegove moći pa i protiv onoga jedinstva koje je, u samom jeziku, osnovica te moći, te njegove sraslosti sa čovekom (njegove *neprimetljivosti*), a koje se gradi na jedinstvu značenja i znaka, racionalnog i iracionalno-muzičkog sloja jezika. *Jezička sinteza je protivurečna istoriji jezika* izvan koje nema jezika, i koja je evolucija preobražajem, razgrađivanjem i delimičnom smrću svega datog; ona je protivurečna jeziku, onako kako je sveopšte, u savršenom svom jedinstvu (ovde u jedinstvu epoha jezičkih), protivurečno istoriji jezika, ili kako je večno protivurečno vremenskom. Ako je M. Nastasijević, tražeći i uzimajući od srednjovekovlja neke reči i izraze, neke obrte rečeničke, išao ka ovakvoj sintezi, on je išao tamo upravo po slutnji o *anti-jezičkoj volji* svake ovakve sinteze; njegova anti-jezička volja, kao volja mističara-podvižnika, upućivala ga je reči srednjeg veka. Otuda, njegovo posvećivanje srednjovekovlju (koje je paralelno njegovom napuštanju *Frule*, ili patrijarhalne civilizacije, i kroz čiju odlučnost kao da se sluti izvesno razočaranje iz iskustva sa rečju folklornog melosa), motivisano je, u onome osnovnom duhovnom smislu, pored želje za obnovom molitveno-liturgijskog duha, koja je više no očita, *daleko više* njegovim stavom prema jeziku. Osnovne tu izgledaju dve težnje: 1) njegova težnja za večnim kao van-vremenim: reč mrtvog jezika, kojim se više ne govori, jeste *reč kojom se više ne radi*, reč izvedena iz sfere rada kao

[34] Upoređeni s njim, srednjovekovni srpski pesnici, ako nisu samo sledbenici gotovog obrasca (i to tuđeg, vizantijskog), do koga nisu došli ličnim duhovnim naporom, a još manje »stradanjem«, koje je jedini oblik za Nastasijevića prihvatljivog duhovnog zrenja, i koji se tim više i tim poraznije kao obrazac oseća, deluju kao pesnici svetovne literature, kao *svetovni* poslenici, kao poduzetnici kulture. Sagledan u perspektivi srednjovekovnog religijskog ideala podvižništva, Nastasijević je »srednjovekovniji« od njih. Gotovo da se on i ne vraća srednjem veku već kao da se srednji vek, kroz njega, vraća sebi i tek tu, naknadno, i uz veliko zakašnjenje, sebe pronalazi. Srednji vek kao da je imao da čeka treću deceniju dvadesetog veka da bi se duh asketizma i religijsko načelo stradanja otelotvorili tek tu, u obličju ovoga beogradskog gimnazijskog profesora, da bi jedan ideološki princip postao princip dosledno duševni, da bi jedna ideološka činjenica postala egzistencijalna činjenica.

utilitarne sfere kojom vladaju volja i cilj; ta reč posvećuje u bez-ciljnost: beskrajnost kojom ona zrači, i u koju ona kao da posvećuje, u stvari je ova bez-ciljnost, a večnost je projekcija njene izuzetosti iz vremena kao rada prema cilju; 2) njegova težnja ka oslobođenju muzičko-iracionalnog u jeziku, u protivljenju radino-racionalnom, »značenjskom« sloju jezika: *tuđost* ove mrtve, zaboravljene reči, jemstvo je njenog maksimalno mogućeg oslobođenja od značenja, kao od racionalnog jezgra, putem ka čistom zvučanju, ka vrednosti čisto muzičkoj. Zvuk ove reči nesumnjivo oživljava pamćenje na srednjovekovno-crkvenu službu, ali osnovna iracionalnost njena ne dolazi linijom ove njene tuđosti. To je utoliko više muzički jezik ukoliko je više mrtav, za nas, ili tuđ, odnosno jedan zaboravljen jezik. Sam Nastasijević dobro je to znao, ističući da »slušajući nepoznati jezik, tim jasnije čujemo mu melodiju (dosledno, rođene smo najmanje svesni)«;[35] od srednjovekovne reči i obrta hteo je on »melodiju« tog nepoznatog jezika: prodor ovog nepoznatog jezika u savremeni jezik, zato, jeste *prodor nepoznatog u* jezik, jedna vrsta prodora van-jezičkog u jezik. »Melodija« ni ovde ne može biti stvarno prihvaćena: ona nije tražena nje radi (nema raspevanosti, melodijske, na ovom »nepoznatom« jeziku, izuzetom iz vremena: mrtav pa zato večan, on je jemstvo statičnosti, teško pokretljiv, i svečan više ovom svojom smrću no svojim poreklom iz liturgije), melodija je ovde *zvuk*, sredstvo posvećivanja u iracionalnost, ali u samom jeziku. Racionalna strana jezika ovde je napadnuta, ugrožena: ona se javlja duhu i sluhu Nastasijevićevom kao nekakva ljuštura iza koje, kada se ona razdere, otkriće se čisto iracionalno kao čisto zvučno jezgro, ali ona nije uništena već sačuvana u svrhu sukoba jezičkog i van-jezičkog, smislenog i muzičkog, racionalnog i iracionalnog, čovečanskog i božanskog. On je verovao da »ton ubeđuje«, pa i više: da je »muzička poplava ravna (. . .) religijskoj«, i on je bio željan upravo te, muzičko-religijske poplave; ali on je znao, takođe, da bi ta poplava bila i uništenje čovečanskih moći poimanja, da bi prevazišla i raznela duh i sluh: morao je, i tu, da se privoli odricanju; smisao je, najviši, smisao za meru i granicu do kojih se može ići, smisao za dinamiku govorne i muzičke melodije, smisao za samu poeziju, jer »što se poezijom naziva, tačno je sredina između govorne i muzičke melodije«.[36] To je *sredina*

[35] *Za maternju melodiju*
[36] Sve u članku *Za maternju melodiju.*

između racionalnog i iracionalnog. To je srednji vek za njega: upravo ta *sredina* racionalno-iracionalnog u njegovoj reči čija zvučna strana istaknuta je njenom tuđošću, njenom »smrću«, ali ne savršeno, da bi ta reč, ipak, mogla da bude reč onoliko koliko je nužno za njen prodor u jezik. Muzički simbolizam Nastasijevićev, koji je čista posledica njegovog mističko-religijskog usmerenja, u osnovi je njegovog posvećivanja reči srednjeg veka. Ono što on traži od srednjeg veka, svojim duhovnim nagonom daleko dubljim, tamnijim i protivrečnijim od njegove ideologije (kao racionalizacije i uprošćavanja tog nagona), to nije prevashodno teologija, ni njen jezik i duh, to nikako nije srednjovekovni bog; to je večnost ove mrtve reči, njena van-istoričnost, apsolutnost ili ništavilo, i zato njena *božanskost.* On je znao, nagonski, da bog ne govori, da je on u svojoj apsolutnosti jezički mrtav, da je njegova reč mrtva reč, i znao je da bog nije u određenom, ovom ili onom jeziku, već da je u smrti jezika. (Religijski i anahoretski njegov nagon u tome ga je lucidno rukovodio.) Zato je on tražio *smrt jezika,* ili onu tačku jezika u kojoj se smrt, ne-istorija, konačnost, nepromenljivost, i sam jezik kao tok u promeni, istorija i čovečansko, najdublje dodiruju. To je jezik srednjeg veka, ne zato što je jezik liturgije i teološke kulture, već zato što je jezik prožet, najdublje, smrću. Bog je, za njega, u mrtvosti ovog jezika, ne u *misli* njegovoj, jer misao (ma koja, i teološka) jeste izdaja boga, udaljavanje od njega, pošto je misao *u* jeziku i misao u vremenu. On je *najava* boga, kao najava smrti, najdalje dokle možemo, obuhvaćeni jezikom i egzistencijom, uopšte stići: sve preko toga je ništavilo, koje nam se otima, s kojim je nemoguće uspostaviti odnos samom činjenicom svog sopstvenog postojanja, *ništavilo ili čista bezodnosnost.* Bog ne može biti drugo nego najava boga, njegovo obećanje, kao što ništavilo ne može biti drugo nego obećanje ništavila. Jezik srednjeg veka je, svojom rečju unetom u živi, aktuelni jezik, ovo obećanje smrti. Ova reč je živo otelotvorenje reči na sredini između iracionalnog i racionalnog, između govorne i muzičke melodije, između večnog, u koju ta reč prodire svojom smrću, kao smrću njenog tvorca i sveta kome je pripadala (srednjovekovlja), i vremenskog, kao neposredno-govornog, aktuelno-jezičkog u koje prodire. Značenje je sačuvano, ali samo u osnovi, i nije poslednja svrha ove reči, koja posvećuje u iracionalnost van-vremenog isto koliko i u značenje, ili, još tačnije, koja otkriva van-vremeno iracionalno kroz značenje, i u njemu samome, *bitno* ga tako upravljajući u jednome drugom smeru. *Rob* božji pretvoren u

raba srednjovekovnog jezika, kao i *jagnje* preobraženo u *agneca* (v. pesmu *Molitva),* nesumnjivo oživljava pamćenje verskog iracionalizma koji se služio rečju *rab* (a ne *rob),* i staložio na njenom dnu; ali ovo oživljavanje, to buđenje istorijskog pamćenja neodvojivo je od duševne senzacije večnosti koja zrači iz reči *rab, agnec, mrenje, boljezan, droban, vavek, pečal, patvora,* u stvari iz smrti tih reči, iz njihove van-vremenosti, i onoga iracionalnog što očekuje u toj van-vremenosti. To mrtvo u ovim rečima je *mrtvo vremena,* van-vremeno i zato iracionalno: *rob,* koji se preobražava u *raba,* dodiruje iracionalno istorijsko-jezičkim pamćenjem, vaskrsom srednjovekovlja zamrznutog u reči *rab,* ali istovremeno, i čak, izgleda, daleko pretežnije, on dodiruje iracionalno dodirom mrtvosti te reči, njene van-vremenosti. Ta reč je nosilac smrti kao iracionalnog, i zato muzičkog. Smrt je ovde funkcija muzički-iracionalnog, funkcija muzike. Ona je jemstvo pauze u jeziku kao u izrazu, kao u samom oticanju vremena: ona znači minimalno, i koliko je potrebno da može da opstane u jeziku: osnovnom svojom masom, ona je čisto iracionalno-muzičkog dejstva. Smrt u jeziku, u reči, koji su jedinstvo značenja i zvučanja, razara ovo jedinstvo; ona je smrt toga jedinstva, ali i smrt anonimnosti (neprimetljivosti) jezika koji je anoniman upravo zahvaljujući ovom jedinstvu. Jezik je sinteza znaka i značenja, smisla i zvučanja, racionalnog i muzičkog; smrt je razaranje ove sinteze, njena dekompozicija, *smrt koja otuđuje i* (dosledno Nastasijevićevom iskustvu) *čini jezik nepoznatim* i tim prisutnijim, muzički, vraćajući ga iz stanja anonimnosti (ovim razaranjem njegovoga jedinstva) u polje svesti, u polje sluha. Sinteza, u samoj ovoj duševnoj osnovi Nastasijevićevog pristupa jeziku, ne daje se već je to, upravo, *razlaganje,* razaranje anonimnosti jezika razaranjem njegove sinteze, njegovog jedinstva značenje-zvuk, otkrivanje neusaglašenosti značenje i zvuka, razlike između njih. Srednjovekovna reč je dejstvena na ravni muzičkoj upravo dejstvenošću ove razlike, ove njene neusaglašenosti sa živim jezikom i živom svešću, ove njene *tuđosti.* Jedinstvo čovek-jezik ovde smrt raskida: svest o jeziku, kojom se jezik naglašeno javlja kao muzički činilac (i činilac nad-racionalnog i protiv-racionalnog), omogućena je ovde samom smrću tog jezika. *Rob* i *rab* nikako nije jedno isto: istovetni po značenju, oni nisu istovetni po stepenu povezanosti tog značenja i zvučanju u njima, po stepenu povezanosti sa čovekom koji ih izgovara, odnosno po stepenu naše sraslosti, u svesti, sa tom rečju. *Rab* je *rob* koji je apsolutno

svestan svoga ropstva; on je *apsolutni* rob jer je *rob apsolutnog* koje se, kroz smrt ove reči u živom jeziku, otvara kao večno-iracionalno u reči *rab:* on je večni rob večnošću van-vremenog, definitivnog (iz jezičke evolucije isključenog) i zato iracionalnog *rab.* Konačnost je data ovde samom izuzetošću reči iz vremena; veće je ropstvo roba koji je *rab* nego roba koji je samo *rob.* Gotovo da i ne postoji apsolutno ropstvo *roba,* jer ne postoji iracionalno-apsolutno u živom jeziku, u njegovom živom i živo-delujućem jedinstvu značenje-zvuk u kome značenje ne dozvoljava poplavu muzičkog kao »poplavu religijskog«, i gde nevidljivost (neprimetnost) ovoga jezika, u jedinstvu čovek-reč, kao da čuva ovog čoveka od svevlašća iracionalno-apsolutnog, pa tako i od apsolutnog ropstva (kao ropstva apsolutnom).[37] Povratak prošloj reči (putem od *roba* ka *rabu)* nije povratak prošlom vremenu, već je to vraćanje van-vremenom kao van-ljudskom i nad-ljudskom, večno-statičnom koje onemogućava ma kakav, i najmanji, pokret, i koje se jeziku protivi upravo onoliko koliko se protivi samom pokretu: *na vrata smrti ulazi bog i u jezik.*

Nastasijević je otvarao ova vrata. On je tražio smrt i u jeziku, uvek, tražeći nad-volju koja je ne-volja pokreta (kao bitno-ljudskog) u ljudskoj volji i ljudskom jeziku. Njegovo ostvarivanje u jeziku, čitav njegov napor pesnički, i muzički, u znaku je ove službe, ili ovoga odbijanja pokreta. Bezbrojne varijante, na iste pesme i motive, otkrivaju ga kao onoga koji u smrti pokreta nalazi nad-volju istovremeno kada nalazi gustinu izraza, njegovu koncentrisanost i unutrašnji naboj (ponekada sve

[37] Ono što ovde ustaje uvek, to je *apsolutno;* reč zato i ne mora biti liturgijska: ona treba da bude *zaboravljena* reč: kroz nju progovara zaborav sveta u vremenu, kao pamćenje apsolutnog. Kao što: »Prostreli, o, prostreli, / Kamen da sam na veki« (u *Osama na trgu),* pada u poetsku nemogućnost time što pada u nemogućnost ovog apsolutnog osavremenjivanjem njegovog »na veki« oblikom »Na vekove«: »Kamen da sam na vekove«, jer u ovom »na vekove« ima, ipak, nekog izlaska, nekog oticanja, dok tog izlaska nikako nema u arhaičnom, definitivnom, iz dalje istorije jezika i *promena* u toj istoriji isključenog »na veki«, tako isto gubitak, propast, nesreća, smrt, rečeni živom još rečju *nesreća,* nikad nisu onako neopozivi i duboki kako to može da bude samo *paguba;* duh-savremenik *pagube* imao je, kao i mi, samo nesreću i propast; *za nas,* međutim, on je konačan, izvan istorije, takođe bez nade na promenu, izvan čovečanske stvarnosti; nepromenljivost reči *paguba,* koja se našla izvan istorije jezika, jeste nosilac apsolutne nesreće: sluh i duh ne čuju samo nesreću u *pagubi,* već i nesreću vremena, nesreću evolucije, nesreću pokreta i preobražaja, spasenja.

do samog prskanja), i koji se, u svojoj koncentrisanosti, u gotovo besprimernoj kompresiji izraza, rađa zajedno sa ovim *bogom nepokreta,* sistematskim odbijanjem glagola. Bog je večnost, statičnost; on nije glagol. On je apsolutnost nepokretnog i nepromenljivog. On je anti-jezik jer je anti-pokret, i anti-čovek jer je anti-pokret, čovek je glagol, jer je pokret u vremenu, vreme u pokretu, vreme: ostvarivanje subjekta sintaksom egzistencijalnom, i sintaksom jezičkom, voljom ka cilju; izvan pokreta, *glagolskog,* on je izvan cilja i rada, izvan mogućnosti svog samo-ostvarivanja. Asketizam Nastasijevićev, kao samo-nasilje, jeste nasilje nad pokretom; u jeziku: nasilje nad glagolskom rečju kao rečju volje u akciji, kao reči bez koje se nijedna tačka ne razrešuje i nijedna večnost ne vraća u tokove vremena. To je asketizam čijim ostvarivanjem ostvarivao se Nastasijević i pesnički i mistički, produbljujući svoj misticizam pesničkim naporom, i produbljujući poeziju radom mističkim, putem kakav je onaj od početne varijante pesme *Glad* (sedmoga njenog stiha):

U koji lov vazda koračaju noge,

do stihova, u *Reči u kamenu, IX:*

Korak ih
povazda u lov,

ili od varijante početnih stihova pesme *Truba:*

Preko stotinu brda u odjek
leleče negde seljanka[38]

do konačne verzije:

To iza gora i voda
lelek je rušne seljanke.

Poezija se ovde otkriva *komprimovanjem izraza,* ali odricanjem ne samo od iluzije o snazi koja se sanja a koja nije njegova, već i

[38] Postoji i varijanta sa još više razređenosti: »Pričujem, preko stotinu brda kukaju / Rod smo: kad umre čovek i moje srce je rušno«, kao što postoji i varijanta (sve u sv. IX *Celokupnih dela)* završnih stihova: »Samo će majčino srce ostati zaparano. / Ali i to vremenom zaraste. I ništa«, gde trijumfuje banalnost, s onu stranu svake poezije i svake muzike, jedno čisto poetsko-muzičko ništavilo od koga je, u jeziku, i izrazu, Nastasijević bio osuđen da pođe, ka ostvarenju.

odricanjem od zaista sopstvene snage. Moć ovoga izraza je ostvarena putem prihvatanja nemoći, redukovanjem sopstvene izražajne moći, ka muklosti, ka narastanju unutrašnje napetosti, one unutrašnje snage ploda što se ne miri sa smrću u tami utrobe, ili onoga *preteka* od koga je Nastasijević očekivao sve.[39] To nije samo stvar mudrosti literarne i iskustva izražajnog, u slavu poezije, već je to stvar podvižništva ovoga duha kome je *pun zahvat,* u svemu (u želji, jeziku, misli, lepoti), zabranjen, i koji zabranjujući sebi taj pun zahvat svuda, stiže do snage neiskazanosti ili do snage začetog a nerođenog. Tamo gde njegovi pesnički vršnjaci nalaze svoju moć, uporednim rastom sa izražajnom moći jezika, on nalazi svoju nemoć, i tamo gde su oni ispod čiste svoje poezije jer su ispod sopstvene izražajne snage, ispod njenoga maksimuma, on pronalazi, odbijajući svoju snagu, i tim odbijanjem stvarajući ovu neispoljenu snagu, neispoljenošću njenom udvostručenu, tek pravu meru svoje pesničke moći. Jezik ovde može, tek odbijanjem ovoga punog zahvata, punoga izraza, da preraste u poeziju. Poezija Nastasijevićeva rascvetava se, gotovo nevidljivim cvetovima (i magijom njihove nevidljivosti, njihove tek naslućenosti) iz nemosti Nastasijevića, ali kao iz nemosti samog jezika. Ništa ne sme da bude nadmoćno u svojoj snazi: ni misao (nad stvari), ni slovo (reč) nad mišlju, već sve mora da bude naporedno po svojim silama, koje se odupiru jedna drugoj, u jednom paralelogramu snagom nerazrešivih jer podjednako moćnih sila, kada zaista nigde, i ni u čemu, ne sme ništa da se »istrči«. Opasnost je, najveća, »istrčati se«,[40] opasnost da bilo koja od sila-učesnica u poetskom času snagom bude izrazito pretežnija od ostalih, i da se tako razreši njihov sukob što onoliko koliko jemči gustinu izraza i onu, tipično Nastasijevićevu, *unutrašnju* raspevanost kao amelodičnu melodioznost i atonalnu tonalnost, jeste i jemstvo statičnosti ili statično-večnog, u otvaranju svemu što je s onu stranu pokreta, pa tako i

[39] »Kvari me, domognuti se većeg nego što podnosi sopstvena snaga. Jer obmanuv se da mogu više nego što mi je dano, ono nedovoljno moći ode na izgradnju privida nadmoći. Sigurni put u nakaznost. — A naprotiv, neobično porastem u moći, ako mi se manji delokrug odredi nego što zaslužujem. Osetim se pretekao. A od preteka tek nastane istinska delatnost« *(Beleške za stvarnu misao,* II).

[40] »Istrčim mišlju ispred stvari, slovom ispred misli. A ne bi smelo ni da su u korak. (. . .) Brašna je u vodenici gde se kolo odupire vodi, kamen kolu« *(Beleške o neophodnosti izraza).*

maksimalno s onu stranu čovečanskog u samome čovečanskom. Snaga ovoga izraza je ravna snazi bez-izraza koji joj se, unutar nje same, protivi; ona je ravna unutrašnjem sukobu sila, ili momentu statičnog kome se ovde otvaraju vrata kao samome iracionalnom ili Nastasijevićevoj »stvarnoj misli«, njegovom esencijalnom biću, njegovome bogu. Dinamika Nastasijevićeve pesme je od ovoga sukoba ne-pokreta (momenta statičnosti) i pokreta, od sukoba iracionalnog i racionalnog, boga i čoveka. To je dinamika iskušavanja čovečanskog nad-ljudskim, u njemu samome, i pokreta nepokretom ili dinamika sukoba nad-čovečanskog i čovečanskog, kao nedeljivog od pokreta, u samome pokretu, nasiljem nad njime, ili (u sferi jezika, koja je za Nastasijevića sfera čovečanskog) nasiljem nad glagolom. Ovo nasilje, nužno, poznaje granicu preko koje se ne može i ne sme jer je ona jemstvo samog čovečanskog: preko te granice, čovečansko pada u ništavilo i gubi se u njemu: tu gde smo mi, gde je smrt vojnika i truba, u ruci gde je zumbul, a u subotu mŏra tuge, od jedne do druge smrti i od jedne do druge krstače, uvek je neko vreme, i neki pokret, neka volja: uvek je tu, zato, neka nužnost glagolska; ali Nastasijević, kada je najbliži svojoj sudbini, kada otkriva svoju dubinu otkrivajući sopstvenu sudbinu: na granici između ćutanja i govora, između tišine i pevanja (tamo gde je »ono što je najmuklije u biću«, a gde se susreću, s podjednakom snagom, i tišina i govor), prihvata ovu nužnost, ali *nju samu a ne i njeno zadovoljenje* u kome bi se ova muklost rastočila u raspevanosti a alogičnost u logičnom, u kome bi se *čvor ove muklosti,* u koji se ovaj pesnik vezuje neprestano, sve preplet po preplet, i grč po grč, *razvezao u liniju egzistencije.* Iz aktivnog stanja, glagol ide ovde u trpno stanje o kome M. Nastasijević nije prestajao da sanja, na putu ka onoj »aktivnoj pasivnosti«,[41] onako kako se iz aktivnosti čovečanske ide u pasivnost kao aktivnost onoga Nad-ja koje, neka se zove Rod ili neka se zove Bog, uvek ostaje Zakon, jedina stvarna volja što raste iz poreknute naše volje. Sen i odjek smo te tuđe volje: *lovimo, a ulovljeni smo.* Nikako zato nije stvar čisto stilskog literarnog opredeljenja što se iz stiha »leleče negde seljanka« ide u stih »lelek je« (rušne seljanke), i iz stiha »U koji lov vazda koračaju noge« ide u stihove »Korak ih / povazda u lov«, i što će on, uopšte, i sa jednom sistematičnošću koja je ponekad nasilnič-

[41] *Za humanizaciju muzike*

ka, od prirodno-mogućega »Strah me« umesto »Bojim se«, ići sve do ovoga neprirodnog *»Korak ih«;* ono što *magijski* privlači u ovom poricanju glagola, kao nekakva tamna dubina, kao tamnost ponora, to je ponor nad-volje, nezavisne od nas, a objavljene kroz našu svest o sopstvenoj ograničenosti i sopstvenoj nemoći: lelek seljanke koja *leleče* ne zna ovaj ponor onako kao što ga zna seljanka iz *»lelek je* / rušne seljanke«, u kome *posesivni genitiv* u stvari *ističe Ja Leleka a ne Ja seljanke,* onako kako iza uobičajene forme »Strepnja me« leži neuobičajenost »Korak ih« (čovek ne korača, već zakon koračanja čovekom se ispoljava), a iza ovoga, uvek, oslobođenje sudbinskih sila koje *glagolski čovek* drži u potčinjenosti (ili u iluziji potčinjenosti) isticanjem svoga subjekta glagolskom radnjom kao svojom i koja ostaje *njegova,* jer njome on ostaje subjekt čak i kad glagol, inače, značenjem, jeste priznavanje ili utvrđivanje ove nepitanosti: subjekt se tu (na poslednjim obroncima volje) ne čuva više značenjem glagola već samom *činjenicom* njegovom kao činjenicom pokreta. Osporeno na ravni značenja glagola, čovečansko biće kao da se povlači u samu činjenicu glagola i tu nalazi spas nalazeći vreme i pokret. Rađanje čovečanskog, u njegovom oslobođavanju od božanskog, jeste rađanje glagola. Oslobođenje od »primitivnog« (kao duha u kome je božansko Nad-ja svemoćno), na ravni jezičkoj, ide linijom ka glagolu, iz stanja ka pokretu, iz imenički statičkog ka glagolski pokretnom. Ono što je bitno prirodno u jeziku jeste čovečanski prirodno; ono je glagolsko. Nastasijevićeva neprirodnost (u totalnoj, i htenoj, inverziji prema svemu prirodnom) jeste u vraćanju nad-čovečanskom, kao u vraćanju »primitivnom«, pre-glagolskom i *ne-glagolskom božanskom.*[42]

[42] Činjenica glagola je poslednji odbrambeni činilac volje; u iskazu: »Umro je« nema one poreknutosti kao u *nastasijevićevskom:* »Smrt ga je«. Nastasijević obnavlja primitivne slojeve jezika na putu ka ovoj nemoći (nezaštićenosti) pred-glagolskog primitivizma. Rastko Petrović, koji je takođe tražio primitivizam tražeći izgubljeno jedinstvo, nije uništavao glagolsku moć, niti je išao ovakvome poimeničavanju glagola: on je sanjao moć, i htejući moć hteo primitivizam, njegovu obnovu kao obnovu jedinstva telesnog i duhovnog, kao obnovu nekoga večnog proleća paganstva, u neprolaznoj »mišićnoj ekstazi«, u težnji ka svojevrsnom fiziološkom misticizmu. On je razuzdani, srećni, večno-proletnji staroslovenski bog Perun; Nastasijević, koji je morao naći podsticaja u *Mladićstvu narodnog genija* R. Petrovića, pa i »slovenstva« i »pan-balkanstva« njegove prve, mladićke faze (koja je ostavila jakog uticaja i na mnoge druge pesnike, od Rada Drainca iz epohe *hipnizma* do Micićevog *zenitizma* i poezije

Značenje glagola, kod Nastasijevića, čuva se, ali ne čuva se i ovo njegovo *značenje pokreta.* Ono se oslobađa od subjekta time što se ističe u imenicu. Naša osećanja nisu zapravo *naša:* ona su neka osećanja po sebi, data pre nas i nezavisno od nas, nepojmljiva upravo u toj svojoj posebnosti: ona se između sebe, kao demonske i dobre sile u noći primitivnog duha, u *tamnom vilajetu,* dozivaju i odazivaju jedna drugoj, vodeći kolo tamo gde su bila *naša* osećanja a gde je sada pustara, ukleta ledina strave. Mi smo samo sredstvo da bi se te čovečanske sile otuđene od čoveka izrazile. Nisu, dakle, te sile naš način (kojim mi bivamo) već smo mi *njihov* način. Sve tajanstveno, i čudovišno, sve *nedokučno* što se tu rađa, jeste od ovoga oslobođenja čovečanskog od čoveka; natpojamnost što se ovde nalazi jeste onaj čovek koji je čoveku izvan čoveka natpojaman, *natpojamnost otuđenja* sopstvenih duševnih pokreta, njihovim projektovanjem u nadličke sile.[43] To nasilno obezličavanje ličnog (kao objektivizacija subjektivnog), nikada međutim ne može da bude apsolutno: ono je uvek praćeno strahom i maštovitošću koju strah rađa, u otporu ugroženog ličnog, tako da sama senzacija nedokučnog obnavlja uvek iznova, kroz ovaj strah (kao kroz izraz nemirenja sa njime), volju dokučivanja, isto kao što alogično čuva u sebi volju logičkog duha: kruženje, izvan koga nema Nastasijevića, javlja se i u samom mikrokosmosu pesme, u suštinskom njenom biću: to su asocijacije između čovečnog u čoveku i težnje ka ovoj objektivizaciji čovečnog u spoljni svet, otuđenjem od subjekta, stalna kretanja između Ja i Nad-ja (ili Ne-ja), između *glagolskog* čoveka i *imeničkog* Boga. Gustina poetskog Nastasijevićevog izraza podrazumeva ova kruženja, onako kako podrazumeva religijski zahtev za esencijom, za bitnošću i, u njemu, odbijanje egzistencije kao rastakanja i rastvaranja esencijalnog, kao razvijanja, otvaranjem ovoga kruga u liniju parabole. U zahtevu za apsolutnim jedinstvom, koje ide *od Roda ka Bogu* (od patrijarhalne civilizacije ka srednjovekovlju, i iz njega ka pred-jezičkom, pred-civilizacijskom svetu), ka svesadržavajućem *početku, Nastasijević hoće krug a ne liniju.* Odbijajući glagol odbijanjem subjekta, ubeđen da »bez toga, bez razdruzgavanja sebe u korenu, suštinski bi bilo nemoguće dalje«,[44] on hoće zatvaranje linije u krug: traženje kazne je traženje kruga, kazna je kazna za liniju, za njeno oticanje. On hoće apsolutno jedinstvo koga nema tamo gde je glagol: tamo gde je volja glagolskog subjekta, ali i tamo gde je rastakanje esencijalno-jedinstvenog: on kao da sluti da je glagol onaj koji povezuje elemente sveta, subjekte, i objekte, ali nikada apsolutno jer je *posrednik* među njima, onaj koji, samim svojim prisustvom, time što je *između* njih, jemči i izvesnu njihovu međusobnu udaljenost. Vezan uz imenicu, čak,

Branka ve Poljanskog), a koji inače o tome nigde ne kazuje ni reč, ne uzimajući u usta ime ovoga »paganina«, — on je iskušenik, isposnik u odricanju od igre, od sreće, od ostvarenja tela. Vraćanje primitivizmu za njega nije vraćanje moći već vraćanje nemoći. Kao i Rastko Petrović (a takođe i Vinaver i Crnjanski) i on će, ovom obnovom primitivnog u duhu i jeziku, *literarno* biti negacija racionalizma »beogradskog stila« *Srpskog književnog glasnika* i Bogdana Popovića, negacija koja je, redovito, bila afirmacija iracionalnog, pa i mističkog, čak i kod stvarno nemističkih duhova (kakav je bio Vinaver, koji je, pre svih, u *Štampi* 1912, prorokovao oslobođenje putem mistike koja će doći »s makedonskih jezera«), ali ne na liniji oslobođenja volje već na liniji ovakvog odricanja od nje.

[43] Oslobođenje čovečanskog od čoveka (koje je ova objektivizacija subjektivnog, ili obezličavanje ličnog) osnovna je njegova tehnika za stvaranje magije nedokučnog. Njome se on prevashodno (ako ne i isključivo) služi i u prozi *Iz tamnog vilajeta,* čija osnova je, inače, sasvim prozirna po svome značenju i sklopu (često u okvirima jednog sasvim uprošćenog psihoanalitičkog pogleda na svet na kome se gradi noćnički romantizam, sa insistiranjem na sujeverju koje je programsko a ne duševno-organsko, u usiljenosti koja potkazuje nenaivnost tim više naglašavane naivnosti u naporu njegovom da uvek »svodi poznato na nepoznato« (Zdravko Jagodić, *Književno delo Momčila Nastasijevića; Narodna odbrana,* 1938, XIII, 16—17). Osećanja se oslobađaju, ona su samostalna: »Da videv je radost bi mi uvek u nemir skrenula« (ne bih ja, znači, iz radosti otišao u nemir, već bi ta radost, sama po sebi, i nezavisna gotovo od mene, otišla u nemir, da se s njim nađe, u njemu izgubi, do izjednačenja), ili, po modelu rečenice: »dodirnem je za razbuđenje« (kad sam, očito, ja ponovo sredstvo: ne kažem da sam je ja probudio, jer ja nemam moć buđenja već samo moć dodira: na ovaj dodir javiće se *razbuđenje,* dodir je magijski čin kojim se doziva sila razbuđenja, i kojim se svest o razbuđenju, kao o ovoj sili, čini potpunom. Niti ja budim niti se budim, već to *budi razbuđenje).* Tako tu, gde »ruka mi se pomela ili rđa dovrši zabravljenje«, i gde »zbunjeno mi je u čulu od dosele neprimljenog bivanja«, gde sve »silom je tajne zabravljeno« tako da »jedva se rečju da uhvatiti«, tajna je od ovoga odvajanja čovečanskog od čoveka, pre svega od odvajanja, ovakvim, izražajnim sredstvima, osećanja od njihovog subjekta, njihovim pretvaranjem u posebne, i zato nedokučive, »subjekte«. Međutim, ako lirska pesma, *kao trenutak* (i čiji fenomen bliži je fenomenu jezika nego što je to slučaj sa prozom), može ovu intervenciju jezičku da predstavi i učini, stvarno, stvarju duha, u prozi ta intervencija je osuđena na sistem i sistematičnost, na neprestano obnavljanje, već i samim trajanjem proze, tako da vodi pritisku manira ili, u najbolju ruku, svodi problem duha na problem atmosfere: tu ima atmosfere mističke ali ne i duha mističkog, u punom svom dejstvu.

[44] U već navedenom članku o Dostojevskom, ali i drugim povodima, a sa posebnom kategoričnošću u člancima *Religiozno osmišljenje umetnosti* i *U odbranu čoveka (Put,* 1934, I, 1; *Eseji).*

on kao da je kanal, korito kojim bitnost, sva unutrašnja snaga imenice otiče: ako je uvek neki pokret tamo gde je glagol, uvek je i preobražaj tim pokretom, ovo oticanje svojstava iz stvari u stvar, posredstvom glagola. Stvari se glagolom menjaju, ali one gube od svoje gustine, njihova tenzija nikada nije apsolutna, njihova koncentrisanost se razređuje. Tako taj glagol koji, posredujući saobraćaju između sastojaka egzistencijalne rečenice, jeste istovremeno i *udaljavajući* posrednik, sila kojom se gustina stvari umanjuje a sa njome i ona bitnost kao njihova pra-bitnost. Subjekt tu ponovo nalazi sebe, svoje Ja, linijom razređivanja bitnosti, linijom ovog rastvaranja esencijalnog. Ono najbitnije čuvarno, i duboko konzervativno u Nastasijeviću, koje zahteva (na putu prema apsolutnom jedinstvu) apsolutnu združenost svega, sve do podudarnosti, ali, nužno, i u potpunoj statičnosti svega, protivi se pokretu onako kako se samo jedinstvo protivi vremenu (jedinstvo kao osnovica svakog konzervatizma), i zbog toga se protivi glagolu. On je hteo da imenica opšti, bez glagolskog posrednika, sa imenicom da se glagolska reč potpuno odbaci ili, ako je već neizbežna onako kako je neizbežna egzistencijalna sintaksa, i kako je neizbežan jezik čak i kod onih kod kojih je »istina« a koji bi »da se može, najradije ćutali«, i kako (najzad), ili pre svega, put esenciji vodi kroz egzistenciju, pokretom unatrag, ka početku, ka pre-egzistencijalnom, pred-glagolskom (pokretom od pokreta ka nepokretu), da taj glagol bude što je moguće više potisnut ili da se što je moguće više odloži. Stradanje subjekta, u egzistenciji, jeste stradanje glagola u jeziku: rađanje esencijelnog ide samo kroz ovo stradanje egzistencijalno-pokretnog, *mrenjem* tog pokreta, *ka neizrečju* iz reči, ka neodređenosti koja obuhvata subjekt i u kojoj se on, konačno, i s onu stranu svakog izraza, zauvek rastače.[45]

[45] Ovo *glagolsko stradanje* Nastasijević je sistematski tražio, tako da u njemu ima čitavog jednog sistema, koji se zasniva na: 1) isključenju, potpunom, glagola, 2) njegovom odlaganju, ili 3) na obezličenju, što je moguće većem, nosioca glagolske radnje. — *Isključenje glagola* postiže se: a) njegovim poimeničavanjem, b) opštenjem imenice sa imenicom, bez posredstva glagola, najčešće u pomenutoj formi dativa (»Blud bludu / silom u netrag to, / — / trulež truleži / na nesatrulimu vlat«), kombinovanoj sa čestom upotrebom instrumentala, c) posebnim osposobljavanjem priloške reči *gde*, a najviše *kad* (»U krstu kad ne / rođaj vam i zadovoljenje«), d) upotrebom odrečne reči *Ne*, umesto glagola, njenim vezivanjem uz imenicu: »O, to je / pokoja ne«, ili: »O, ne, / šapata nespokoju ovom / vapaja ne«. *Odlaganje glagola* postiže se bacanjem njegovim na kraj rečenice, uz gotovo redovitu upotrebu pridevskog upoređenja koje se ističe na početku rečenice, tako da se atributi glagolski odvajaju od glagola, i čitava rečenica, tokom stihova, postaje samo jedno otvaranje neizrecivosti u pojmu o radnji, u samome glagolu: »Dublje to, / bolnije tim, / životom bih te, / muklim ovim nespokojem reči«, i, najzad, *obezličavanje nosioca glagolske radnje*, ako se već ne postiže sistematskom, inače, upotrebom, istorijskog prezenta, koji vreme radnje rastače u večnost a sa njome i sam subjekt, postiže se upotrebom srednjega, bezlično-obezličavajućeg lica, najčešće vezanog uz glagol u prošlom glagolskom obliku: »Ćajala, vedra ti put, / prozrem, bolelo«, ili: »Ja ne celujem usne / no čelo neveseloj / teklo nam teklo na vale«. (To je ustaljeni oblik u srpskom jeziku kome se pribegava, po pravilu, uvek kada se hoće da istakne neumoljivost naredbodavne sile koja ništi našu volju, ali koja je, u svojoj apsolutnosti, neodredljiva i zato neodređena, sveopšta pa srednjeg roda, *obezličavajuće-bezlična*, po obascu: »poslalo na vojsku«, »udarilo na muke«, »dotuklo ga«: upućivanje na sudbinsko-obezličavajuće često zahteva ovaj srednji rod.)

Ono ide ka Nastasijevićevom *To*, reči bez koje on, godinama, i sve odlučnije, nije mogao da napiše nijednu pesmu, i koja je iz kruga u krug njegov sve neodložnija ali i, ujedno, sve neodređenija, u kolebanju između prvobitno-pokaznog ili posledičnog, postajući nosilac jedne *prividne* pokaznosti i *prividne* veze uzroka i posledice, postaje nosilac same prividnosti, u nekome pokazivanju, i nekome povezivanju, koje je sve »primitivnije« jer sve više upućeno na propratni pokret ruke, ili glave, ali pokret koji je ovde uskraćen. Ono ide, nezadrživo, ka Nastasijevićevom pogodbeno-kolebajućem *Li*, koje se najčešće vezuje neposredno za njega, u naglom porastu kolebanja, neodređenosti i neizrecivosti,[46] i ka sve većoj moći predloških oznaka koje,

[46] Po modelu stihova: »Ubod li, / to buja ubistvu«; ili, bez *to:* »I lepota li, / muk ovaj rastočenje«; naglasak se s prvog sloga prve reči prenosi na drugi slog, posredstvom ovog produženja, sa *li* (čime se otvara i nova dužina), što je zapazio Vinaver (u predgovoru za Nastasijevićeva *Celokupna dela*), opsednut ovim akcenatskim pomeranjem u *Fruli* u prvim njenim rečima, sa samog početka: »Žuborli vodo izvore«, ali ovo akcenatsko pomeranje, kao jemstvo nove muzičke kakvoće, pretpostavlja, čak zahteva, i pomeranje samostalnosti reči, produžene sa tim —*li*, takođe, a sa njome i izvesnost pojma tu ugrađenog: pravcem ka zagonetnutom, tamno-vilajetskom *ili-ili* koje se ovde, uslovno-pogodbenim *li* (u smislu: »ako li«) podrazumeva. Prenosom akcenta, posredstvom ovoga —*li* vrši se, na neki način, i prenos iz pojmovne sigurnosti ka pojmovnoj nesigurnosti: muzičko treperenje, ka jednoj višoj suptilnosti (koja je, poreklom svojim, iz makedonske kulture i makedonskog i južno-srbijanskog lirskog folklora koga bez ovoga —*li* nema i gotovo da je bez njega nezamisliv), postignuto je ovde »treperenjem« same pojmovne izvesnosti, i same izvesnosti volje, njenoga puta i pravca. To je otvaranje muzičkoj tananosti posredstvom pregorevanja volje, rađanjem nejasnosti; ako je izvesno da je Nastasijević tražio ovu novu muzikalnost, na osnovu folklornoga iskustva, u otporu na nesavladivu i agresivnu tvrdinu pojmova i, sa njome zajedno, tvrdinu zvuka racionalizma

oslobođene od službe glagolu, i vezivane neposredno uz imenice (otete od glagola u slavu imenice), daju rečenici veliku napetost, povećavaju gustinu izraza i snagu unutrašnje muzike, sprečavajući oticanje glagolom, ali uz umanjivanje određenosti,[47] kada uzročno-posledični smisao postaje tim značajniji što je problematičniji, i kada se, takođe nezadrživo, kao nosioci muzičke fraze ovoga sve dubljeg, sve unutrašnjijeg pevanja, javljaju veznici *(te, pa,* a najviše odrečno *ne),* ali uvek u stalnom naporu naglašavanja uzročno-posledičnog odnosa koji je, međutim, ugrožen u samom svom korenu, tako da ovo naglašeno ukazivanje na veze između uzročnog i posledičnog ukazuje, pre svega, na

srpske lirike (posebno one do 1914), i u žudnji za *rodnim krštenjem* kao za samoprevazilaženjem, posredstvom muzike, u apsolutnost roda, izvesno je i da je njegovo odupiranje svakoj izvesnosti logike, suda i lične volje (lične svesti) zahtevalo ovo njegovo tako prisutno i moćno, ponekada upravo svevlasno —*li.*

[47] To su priloške oznake *gde* i, u najvećoj adekvaciji postavljenom zadatku, *kad:* »U krstu kad ne / rođaj vam i zadovoljenje«; takođe. i sa posebnom efikasnošću, to je odrečno — *ne,* umesto glagola: »O ne, / šapata nespokoju ovom / vapaja ne«. Njihova kratkoća jemči njihovu sposobnost da se povinuju muzičkoj jedinstvenosti organskog sklopa izraza: one skraćuju rastojanje koje je jemčio glagol, umanjuju oticanje, zatvaraju rečenicu u krug: reč, odrečna, —*ne,* nije upućena ovde samo šapatu, nespokoju, već i samome oticanju kroz jasniji izraz odbijanja šapata: ona je i stvarno odbijanje svakog šapata, na putu ka muklosti, ka ćutanju. Svojom nesamostalnošću, ovako istaknuta umesto glagola, sposobnog za samostalnost, ona je nosilac neodređenosti bezizraza: u navedenom primeru, dativskim sljubljivanjem imenice uz imenicu, pojma uz pojam, ona bukvalno zatvara oticanje rečenice; istaknuta pre rečenice, i posle nje, ona je bukvalno *zajazuje,* kao nekakvu reku. Najveći napor Nastasijevićev kao da je uvek bio u tome: da ovo zatvaranje, *lukom,* sve do samog prskanja, učini što izrazitijim. Priloške oznake, uz odričuće *ne,* i u vezi sa posledičnim —*pa,* —*te,* koje zauzimaju mesto potisnutog glagola, uz koga prirodno idu, često su osnovni nosioci ovoga protiv-prirodnog svijanja rečenice u luk: one padaju na mesto uskraćenog glagola kojim bi se rečenica produžila, i ovim onemogućavanjem glagola onemogućuju otvorenu liniju rečenice, zatvarajući je u krug. To su *traumatične tačke* izraza, i zato presudni nosioci muzičke fraze, u dodiru nepokreta i pokreta, alogičnog i logičnog, amelodijskog i melodijskog. U ovim jednosložnim rečima, koje su nosioci maksimalno dozvoljenog značenja, istovremeno susret je ritmičkog i aritmičkog; taj susret, taj moment ritmičkog i aritmičkog, u vidu najavljene disonantnosti (ali nikad i potpuno ostvarene), to je vrhunac iskušavanja izraza, vrhunac opasnosti ništavila, vrhunski muzički trenutak Nastasijevićev jer vrhovni podvižnički njegov trenutak. (Glagol, ako tu i dođe, uvek je uskraćene moći i dejstva, u obliku prošastog prideva: »I ustav li, / gde igda palo«; ovaj njegov oblik je pokoleban i uslovnim — li, tako da jemči i sam glagol kao nosioca ovog preloma, ovog lomljenja uzleta kome on, po prirodi glagola, kao da je težio, ovog uskraćivanja volje njegovim *bukvalnim* skraćenjem.)

prodor sve veće nemoći da se te veze stvarno i utvrde. Kruženje, preko usamljenih reči *kad, gde,* preko ovih rečica *pa, te* i *ne,* a nadasve, najčešće i izražajno najefikasnije, dativskim oblicima imenica:

blud bludu
silom u netrag to,

truleži trulež
na nesatrulimu vlat

(Reči u kamenu, VII), upućenih jedna na drugu bez posredstva glagola ili uz njegovo maksimalno potisnuto i zatamnjeno posredstvo, kada je sve svemu dato i sve u svemu prebiva, jer nigde ne postoji granica, i nigde nema čistog identiteta, i kada se jedinstvo ostvaruje ovim poništenjem identiteta, dativskim zatvaranjem u krug; to kruženje je u slavu ove provale neizražajnosti, koja je provala pesme tišine, i govora ćutanja, u sve većoj koncentrisanosti izraza, i sa sve većom njegovom unutrašnjom napetošću, i gustinom, do krajnje granice, do čistog ćutanja iz poslednje pesme u knjizi Nastasijevićevoj:

I to pa to,
i sve to

(Reči u kamenu, XIV), posle koga je, iz svepobednog ovog kruženja, nemoguć izlazak kao iz samoga ćutanja večnosti. Jedna jedina knjiga pesama ovog pesnika, to je put, kruženjima u jeziku, iz sve užega u sve uži krug, ka samome centru ovih kruženja, kao ka tački apsolutnog koji je samo nemost kamena, pesma tišine, čisti bezizraz i najčistija vanjezičnost. U patnjama koje su neizmerne, u samo-savlađivanju u kome je svevlasan duh neuporedivog i neponovljivog fanatizma za *stvarnu misao* i njenu *stvarnu reč,* koja je reč ovoga ćutanja, Nastasijević je išao ka sve većem sažimanju, ka jednoj esencijalističkoj poeziji čija unutrašnja snaga je na trenutke *besprimerna,* ali iz koje uvek kao da zrači duh nasilja, pa i zločinstva: ima tu nešto što hoće da izbije na videlo, iz nevidela, iz neizrecivosti, i što bi možda i izbilo, makar i kao najtananije treperenje svetlosti, ali čemu se ne daje u Dan, što se neprestano potiskuje, što se u stvari *kažnjava* na sudbinu neizraženosti, nerođenja, na sudbinu poricanja Oca, koje je poricanje Sina ili ova *mračna slava bremenitosti koja se*

neće razrešiti rođenjem, već će ostati u naporu ka njemu i u nemogućnosti donošenja ploda. Ono što se ovde odbija, iz jednoga u drugo kruženje izraza zahvaćenog ništavilom bez-izraza, na putu ka totalnom jedinstvu, i jedinstvu totalnosti, to je sâm plod, jer se hoće upravo ta muka bremenitosti, ovo zadržavanje ploda u tami utrobe, ovo umiranje njegovo kao samo *plamen-oplođenje,* tu gde stalno »ožednela je zemlja, / ogladnela Agnec-Sina«, gde se hoće »nevesti zemlji nebo u oplođenje«, pa se ovo umiranje, ovo sagorevanje plamenom plamen-oplođenja, između straha i nade, i tamo gde je smrt rođenje a rođenje smrt, sa mračnom strašću asketizma doziva:

Otvorite se utrobe.
Seme je ovo,
plamena plamen-oplođenja.

Sagoreti,
prečistoj na dar

(u pesmi ***Vest);*** i ono što se ovde dobija, u ovom krajnje doslednom asketizmu, tim odbijanjem ploda, tom *agonijom* njegovom u utrobi začeća, to je sam intenzitet života u ovoj agoniji, iz kruga u krug, života dovedenog do na sam svoj rub, suočenog sa ništavilom, u neizbežnom svom nemirenju sa njim, u poslednjoj, maksimalnoj koncentraciji snage do koje on dolazi samo došav ovako do svoje granice. Nema u oplođenom snage, kao što je nema u izraženom; ima je u ovom iskušavanju ništavila, u nemirenju, u grčenju utrobe tela, i utrobe duha, u samodozivanju ploda, u njegovim unutrašnjim naponima i skrivenim bujanjima; lepota, koja se tu upoznaje, jeste lepota s krajnje životne granice, skrivena i nevidljiva lepota, a ne lepota oplođenog. Oplođenje je ovde oplođenje života smrću, i vremena večnošću, svetlosti Dana mrakom Noći, oplođenje neveste zemlje »nebom«, u otvaranju utrobe za ovo oplođenje, ali nikada za rađanje. Lepota je Nastasijevićeva unutrašnja lepota kamena, tog negdašnjeg cveta koji, skrivenim plamenom, i skrivenim pokretima, živi još negde, nevidljiv, u samome njegovom jezgru, i kao to jezgro. Ova lepota bi u svoje oslobođenje, punim iskazivanjem, sve do najave *prskanja* ovoga kamena, ove utrobe, tog tela i tog duha u grčenjima bez mere, bez leka, bez utehe i zastoja, sve do eksplozije koja se tu, kao pretnja, na trenutke može da nasluti, ali koja se ne ispunjava nikada (Nastasijevićevo

duhovno umenje je: biti na samom rubu katastrofe, ali ne pasti u katastrofu), pa je zato sve jači pokret nadole, i prema unutrašnjosti, sve dubljoj, sve tamnijoj, *pokret implozije.* Pokret je tu između ovoga ploda, koji bi u rođenje, iz kamena i tišine, iz podzemlja, i između sile asketske, koja ne daje ovo oplođenje jer hoće večito stanje plodnosti, to je ljubav za plod, ali kome se u rođenje ne daje, i zato jedno nasilje nad plodom, *nasilje nad rođenjem.* To je, u tom neprestanom sukobljavanju, između ove dve suprotne sile što se vezuju jedna za drugu kao akcija za reakciju, podjednakom snagom, bez ishoda (jer bi ishod, i ma kakav, bio oplođenje), susretanje života i smrti, Nastasijevićevog »javnog« i »tajnog«, ali života *u* smrti, kao ploda u sili neoplođenja, i smrti *u* životu, kao ovoga neplođenja u plodu, kao vatre u onome što, inače, izgleda da je pregorelo. Lepota je lepota ove vatre pregorelosti, te vatre bez vatre, neka prosvetljena tama i protamnjena svetlost, bez boje, ono *sivo,* ta jedina autentična boja koju je Nastasijević podario srpskoj pesničkoj paleti, taj susret Dana i Noći *(u* Danu, *u* Noći), svetlost praskozorja ili sumraka, u nerazrešenosti, Dana i Noći, rođenja i smrti, s onu stranu vremena jer s onu stranu početka i kraja: kada je početak upravo tamo gde je kraj, i kada je taj kraj u stvari početak (samoga bića, koje se nalazi kroz gubljenje egzistencije), tako da tek na tom kraju svakog punog plamsanja, svakog sjaja lepote, i kroz najavu smrti, objavljuje se lepota unutrašnje vatre, lepota početka kojoj se stiže »mrenjem«, pregorevanjem:

I najednom zasivi,
kao pregorelo je sve,
a sve živi

(Sivi trenutak), lepota ovog odbijanja punog izraza, i punog opredeljenja, ni mrak ni svetlost, ni svetlo ni tamno već ovo pronalaženje svetlosti u tamnom, i izraza u bezizrazu, lepota tamno-svetle reči neizraženog, kao najvišeg ostvarenja,[48] taj život unutra a smrt spolja, kao nepokret uvek spolja (nepokret kamena) a veliko previranje u unutrašnjosti, zaista govor ćutanja

[48] »Ko ume sav da se kaže, taj nema šta da saopšti i ne vredi ga slušati. Volim svetlo tamne reči. Senka neizraženog za njih je ostvarenje« *(Dodiri i prodori, Celokupna dela,* knj. II: *Misli).*

ili pesma nemosti. Lepota koja je s onu stranu pogleda oka, lepota gledanjem duše, ali gledanjem koje počinje tamo gde prestaje gledanje oka, gde počinje slepilo vida, i *slepilo jezika:*

i obnevide oko,
gde progledala je duša

(Hram, 3), kad oslepeti okom znači progledati dušom, i kad se tome služi čitavim bićem, u asketskom odricanju od svega vidljivog, ili žudnjom ka suštastvu lepote, koje je sama nemost, neizreciva kao tajna, sama ta tajna, u duševnom stavu koji obnavlja imperativ *ikonoborstva.* Oslobođenje lepote jeste oslobođenje od vidljivog i pojmljivog, oslobođenje ove tajne u njoj, najvišoj mogućoj njenoj nemosti i sa onu stranu predstavljivog, a lepota je, u tom smislu, samoprevazilaženje njeno u pravcu tajne. Lepota se ovde priznaje za objedinjavajuće načelo stvarnosti »koje spaja i miri«,[49] ali na putu ka tajni, kao načelu »s onu stranu stvarnosti« ili samom načelu boga. Ona je načelo ovoga povezivanja svetova, sveta egzistencije i sveta esencije, put kojim se prelazi od čovečanskog govora ka govoru nemosti (nemuštom jeziku) kao govoru bića, od pojmljivog ka nepojmljivom.[50] Ona ne može da se hoće radi nje same, jer ne može da se hoće sama egzistencijalna stvarnost čije je ona objedinjujuće načelo. Hoće se tajna kroz lepotu, i posle lepote, a ne lepota sama. Lepota, za M. Nastasijevića, jeste jemstvo otkrovenja tajne, jedna tajna lepota. Ona je, zato, put ka tajni, ali i mogući put otuđenja od nje. Kao lepota stvari (u stvarnosti) ona je estetičko načelo; kao lepota tvari (neizrecive, natpojamne suštine), ona je načelo najdublje unutrašnjosti ili religijsko načelo. Upoznavanje lepote je upoznavanje egzistencije kroz iskušenja, u mogućem otuđenju od esencijalnog (od bića), ili u mogućem pronalaženju bića, oslobođenjem od egzistencijalnog. Ako sam čovek, pa mi je egzistencijom podjednako data i mogućnost svetaštva i mogućnost zločinstva,[51] ostajem u istom udesu čoveka i pred lepotom: ona je, kao načelo stvarnosti, isto

[49] »Nešto se ne daje pojmiti kao celina ako se kroz sve prividno razdvojene i disparatne stvari ne oseti načelo koje spaja i miri. Najveći duhovi redovito su to načelo nalazili u Bogu: on je s ove strane stvarnosti — u njihovoj duši. U samoj stvarnosti — kao načelo lepote, s one strane stvarnosti, kao tajna«, pa zbog toga, »lepota jedne stvari u osnovi je tajna te stvari« *(Nekoliko refleksija o umetnosti,* 1922; *Eseji).*

[50] »Nadstvarnost se ne da pojmiti ali se da osetiti (. . .) Mistika je so umetnosti. (. . .) Lepota leži u najintimnijoj prirodi svega, kao načelo spajanja, kao most između konačnog i beskonačnog, pojmljivog i nepojmljivog«. Pesma, kojom čovek peva, je »nešto razrešilačko i ishodno, van vremena i prostora; melodijsko u liku, likovno u melodiji« *(Nekoliko refleksija o umetnosti).* Otuda, natpojamnost kojoj teži misticizam jeste ne samo opravdanje lepote, i umetnosti, već upravo umetnost (i lepotu) *zahteva,* ali uvek samo kao ovo načelo spajanja vidljivog i nevidljivog, i pojmljivog i nepojmljivog, a što je, *u praksi,* upravo načelo razaranja vidljivog u njemu samom, kao i pojmljivog, poricanje toga vidljivog, pa sledstveno tome i apsolutno-estetskog kao apsolutnog izraza apsolutne lepote. To načelo mističke umetnosti kao spajanja, ka idealnoj svepovezanosti (koja je čista potvrda boga mogućeg u svome savršenstvu i svemoći samo u jedinstvenom svetu: svako otpadništvo od jedinstva je otpadništvo od boga ili poricanje njegovo), ostvaruje se kao razjedinjenje svega »vidljivog«, što znači i kao razjedinjenje svega posebnog, u njegovoj jedinstvenoj i dosledno izraženoj prirodi, čija jedinstvenost i jemči njegovu posebnost, jasne *granice* te posebnosti. Nastasijević ovakvu čistoću nije, kao tražilac apsolutnog jedinstva, mogao da prizna. Jedno takvo priznavanje njeno značilo bi, neizbežno, negaciju same totalnosti. Ova totalnost (i to Nastasijevićeva *lepota,* svojom prirodom, otkriva bolje no išta drugo) čisto je nasilje nad svakom posebnošću, nad njenim granicama, pa i nad svakom »čistotom«, nad svakom konačnom definicijom bez koje posebnosti nema. Totalnost i čistota kojoj teži definicija nespojive su; ona je nespojiva, zato, s logikom, sa jasno izraženom melodijskom linijom, ali i sa fenomenom čistote, čisto estetski. Na ravni estetskoj tu ne može biti čiste boje i čistoga tona onako kako ne može, na ravni poimanja, biti čiste definicije, ili kako ovde, gde je svemoćan imperativ totalnosti, ne može biti jasnog identiteta pojava i stvari. Sve je bačeno u kolebanje, na linijama logike, melodijske doslednosti i boje. Nema tamnog i nema svetlog; kada se i objave, oni su samo u funkciji svetlo-tamnog, ovoga sivila koje je, neizbežno, jedina boja Nastasijevićeva, boja koju zahteva totalnost, ta *bezbojna totalnost ili ta totalnost protiv boje,* kao protiv izraza jednoga za nju neprihvaćenog duha identiteta u svetskoj egzistenciji. Tajna i čistota boje su nepomirljivi, jer tajna jedino pristaje na kolebanje identiteta, kao na kolebanje boje, između Dana i Noći, početka i kraja. U apsolutnoj inverziji prema svemu, Nastasijević koji hoće kolebanje svega za šta se veruje da je »prirodno« (Lek si, / dublje tim leka mi ne«, — *Gluhote, VIII;* »I dublje li nas nema, / dublje se otvori spasenje«, — *Jedinoj;* »Ljubeći, šta li to ubijam, / šta li budim?«, — *Tragi),* hoće kolebanje u značenju, pa tako i ovo kolebanje u boji. Lepota njegova jeste lepota kolebanja ili lepota tajne koja prodire u identitet, poričući ga. On je dijalektičar u službi totalne negacije kao afirmacije nedokučnog i tajne, kroz poricanje svega i kroz kolebanje u svemu. Estetika njegove poezije je estetika religijske dijalektike u službi tajne ili natpojamnog; gubljenje u natpojamnom kod Nastasijevića je religijsko pronalaženje, ili pronalaženje u totalnoj natpojamnosti kao u natpojamnoj totalnosti.

[51] Sledi on, i u tome, potpuno Dostojevskog: *»Homo sum:* mogućnost svetaštva istovremeno je u meni i mogućnost nakaznosti« (u već navođenoj *Anketi o želji,* u *Nadrealizam danas i ovde).*

toliko put u otuđenje (kao lepota stvari), koliko i put u religijsko samonalaženje (kao suštastvo ili lepota tajne). Ona je susret poraza i pobede, *dvoguba* u svojoj najdubljoj biti. Otuda i strah od nje, kao od neke uvek *zmijske lepote,* ili kao od *lepote ženske,* koja je iskušavalački zavodnička kao u prvi dan čovečanskog, Adamovog greha. (Dan ovaj nije prošao kao što iskušenje nije prošlo, i Adam nije mrtav: živ iskušenjem, on je u svakome od nas; svako od nas je Adam.) Naći se na putu lepote, znači naći se na putu bezazlenih. Lepota i jeste zmijska jer je samo za bezazlene;[52] ona čak rađa bezazlenost, jer se samo bezazlenom duhu daje. Tamo gde nema bezazlenosti, nema ni iskušenja od ove zmijske lepote, ali tamo nema ni hoda ka biću, koji je hod od iskušenja do iskušenja, kroz asketsko samo-savlađivanje u slavu bića. Isti je put zločinca i put čednih. Nema čednosti izvan iskušenja zla. Potrebna je žeđ, ali potreban je i izvor, jer »čednost je žedan proći pored izvora«.[53] Bezbojnost, prigušenost, unutarnje svetlucanje Nastasijevićeve lepote, jeste *bezbojnost ove čednosti,* ovog asketizma ili htene jalovosti, a lepota njegova je lepota želje koja je ostala *pusta,* koja se nije ostvarila ali, zbog toga, koja se nije ni *po-stvarila,* lepota željenja a ne posedovanja željenog, s onu stranu mogućeg razočaranja kroz otkriće *razlike* između željenog i stvarnog, kroz rascep *celosti bivanja* (tog poslednjeg, uvek, Nastasijevićevog cilja), i u neprestanom neo-stvarivanju, jedna *neostvarena lepota ove neostvarene želje,* lepota koja ostaje ovako isto *pusta* kao što ova želja ostaje pusta, lepota nerođenog ploda.[54] To je u dubinu potisnuta lepota ili (u

[52] »Gde je pogibija bezazlenih? U šari otrovne zmije. Zbog njih je ona tako lepa« *(Misli,* str. 135).

[53] *Lagarije po noći, II*

[54] U odgovoru na nadrealističku *Anketu o želji,* on poriče želju kao jemca ovoga rascepa »celosti bivanja«: tamo gde želja prethodi delu, umanjuje se mogućnost ostvarenja, ali i iz ostvarenog »bije dah te umanjenosti«. Uvek, »to je istrčati, ali ne celim sobom iz toka stvari, već delom samo, talasom sebe, iz sopstvene celosti bivanja. Početni raskorak sa samim sobom, završni je sa celom stvarnošću«. Zbog toga iskustvo, na koje on ovde poziva, može se formulisati u zakon: »ako nisi kadar za punu (čitaj: bez-željnu) delatnost, onda: ostvarujući želju razočaraćeš se, suzbijajući je izazvaćeš nove tri; radije ostavi je da je pusta. Jedini izlaz je, zato (a čim jedini, spasonosan je, znači): apokaliptičkog zvera sebe, kao što čine ukrotitelji, pustiti s lanca, ali ne pustiti ga iz oka; osamiti se — najdublji slučaj osame — oči u oči s njime, dok od voljnog napora, time što oslepi ukrotitelj, ne progleda zver, i spasonosni spreg je omogućen: javno u čoveku zatamnelo je silom tajnosti, tajno zabistrilo javnošću«. Lepota Nastasijevićeva, kao *bistra tamnost ili tamna bistrina,* jeste ta lepota želje koja je ostala pusta, i

najvišim njenim trenucima) lepota samog potiskivanja, oko u oko sa njom, kao sa »apokaliptičkim zverom« koji se žudi, ali od kojeg se oseća strah kao od nekakve prerušene nemani ili kao od cveta koji, bojom i mirisom, prevarno mami bezazlenog da se sunovrati u ponor nad kojim on cveta.[55] Ako se u Nastasijeviće-

lepota ovoga »spasonosnog sprega« apokaliptičkog zvera i čoveka na njegovom putu podviżništva. Ono »slepo« u toj lepoti, s onu stranu jasnog pogleda, i otvoreno samo unutrašnjem (mističkom) prozrenju, kao da je od sleposti ovoga duha kroćenja, kao od »progledavanja«, oduhovljenja, svega apokaliptičkog u lepoti, odnosno u želji koja, i ovde, vodi lepoti. Čisto usaglašavanje sa lepotom i ovde je nemoguće kao što je nemoguće usaglašavanje sa željom, bez koje lepote nema. Lepota je lepota želje, ali koja se ovde ostavlja da je pusta: jedna pustinjska, ali i pustinjačka, isposnička lepota.

[55] Ono »nezavršeno nekako i sa dva smisla kao da se sanja«, potiče i otud, od ovoga straha, kroz žudnju za sukobom alogičnog i logičnog (koja, uostalom, ovome strahu vodi takođe, i koja je bez tog straha nemoguća: nema stradanja, ni za Nastasijevića, bez straha). Njegov junak, iz *Lagarije po noći,* koji je autoprojekcija Nastasijevićeva kao i većina onih čije Ja on je uzimao u prividu pripovedačkog Ja, kazaće i to: »tugaljivo mi bude pesmu čuti, a kamo li sam glasno ili sećanjem zapevati. Za podavanje omekšao bih, i kao dignuti branu, i zbogom ja. Kao sunđer bih da je upijem, ali, pusto, jeza me, šta li će dozvati, koje li zamukle u meni glase«. *(Iz tamnog vilajeta,* str. 84). Ono što se hoće, to je upravo to: »dignuti branu«; ali uvek je to sa strahom, sa slutnjom da će se probuditi neki »zamukli glasi«, da će se dozvati nešto preteće, apokaliptičko, sa dna bića. Takav je stav Nastasijevićev prema lepoti, i takav je stav njegov prema erotskom doživljaju (želji i njenom ostvarenju), izražen stavom prema Ženi. Žena je, takođe, jedna zmijska lepota; predavanje njoj jeste predavanje zaumnom, na putu *zlog udesa,* koji je motiv čest u Nastasijevićevoj prozi, i koji je našao najpunijeg svog izraza u najpoznatijoj njegovoj priči *Zapis o darovima moje rođake Marije (Iz tamnog vilajeta).* Lepota je kob rođake Marije, ali i onih koje je ona opčinila. Lepota je opčinjavajuća. Ovaj jedinstveni stav njegov prema lepoti i prema Ženi (koji lepotu, zmijsku, pretvara tako u jednu žensku lepotu), izražen najpotpunije ovim zazorom od lepote kao jemstva zaumlja i zla, u prozi, i potiskivanjem njenim na samo dno stiha i jezika, u poeziji, možda je najviši i egzistencijalno najautentičniji izraz Nastasijevićevog tradicionalizma. On je savršeno na liniji srpske patrijarhalne civilizacije, u kojoj je zazor od iracionalne lepote i iracionalne erotske ljubavi potpuno na liniji njenog racionalizma koji se, na duševnoj ravni, izražava kao stoicizam, sa jasno naznačenim zahtevom za odricanjem. U tom pogledu, taj stav je i u toku srpskoga pravoslavlja, koje ne zna za onakvo predavanje lepoti za kakvo zna katoličanstvo. Lepota pravoslavlja, kao jedna ugašena lepota, tamnog sjaja, u dubokoj potisnutosti, i s velikom strogošću, produžava se i kroz Nastasijevićev misticizam. Upoređen sa jednim drugim mistikom ovog vremena, Avgustinom Ujevićem, u čijoj duhovnoj sudbini je katoličko nadahnuće izvanredno naglašeno, Nastasijević se otkriva kao noćnik, osvetljen lojanicom, pored čoveka koji je isto toliko čovek Noći koliko i čovek barokno raskošne, sjajne lepote katoličkog bogosluženja. Tamo gde je u Nastasijevićevoj ruci stručak bosioka, ili možda samo imaginarni njegov »cvet

voj pesmi oseća uvek neki strah, koji kao da se samoj ovoj pesmi odupire, to je ovaj strah od lepote što iz pesme doziva, i kao spasenje i kao propast. To je strah sa ovog puta podvižništva, strah od saznanja podjednake mogućnosti svetaštva i zločinstva, kao od same slobode koja je opasna, i vreba odasvud, strah od nekoga nesamerja što bi negde tu nabujalo, potopom, i preplavilo i stvora i tvar, jer

neizrečje ovo u reč,
smakom potopilo bi stvora,
smakom tvar

(Gluhote, II), to je strah od smaka, ali i strah od samoga tog straha, od sopstvene slabosti i nedostojnosti spasenja. To je strah od svakog izražavanja, kao od ovog izlaska u susret smaku, ali i kao strah od izlaska na drum taštine suđenja, i logike, ali i ove lepote koja je iskušenje nad iskušenjima jer je *iskušenje stvari ili iskušenje smrti.* Gde je lepota, tu je *tajna stvari,* ali tu je moguć i pad iz ove tajne u samu *stvar.* Lepota stvari, bez tajne, to je

iskoni«, kod Ujevića, često katolički baroknog, razlistavaju se milioni ruža, jakog mirisa i vatrenih boja, koje padaju, kao kiša milosti, kao nebesko blagodarje, sa nebesa. Ima i kod Ujevića straha: da će poplava lepote, njene iracionalnosti, da ga odnese »s onu stranu uma«; možda, zaista, sva strogost prve njegove lirske periode, iz knjiga *Kolajna* i *Lelek sebra,* i koja njegovoj strogo zatvorenoj formi daje nešto od strogosti gotskih katedrala, dolazi upravo otuda: iz potrebe za samodisciplinovanjem, za odolevanjem, strogom organizacijom stiha, ovoj bujnoj inspiraciji, tome velikom sagorevanju. Ali to sagorevanje, i taj zanos, prisutni su uvek, i u korenu su patetičnosti Ujevićevog stiha, koji deluje kao ruka pružena, nezadrživo, iz tmine ka apsolutnoj svetlosti, ka punom otkrovenju. Nastasijević, uklетnik *zmijske* lepote srpskoga patrijarhalnog (sirotinjskog, odbrambenog) duha i srpskoga pravoslavlja, lišenog sjaja i rasipnoga bogatstva, zazire od lepote onoliko koliko zazire od Žene i od svega *ženskog.* On i ne zna, u svojim vrhunskim časovima religijskog misticizma, za Bogorodicu, i to po logici ovoga zazora od apsolutno-erotskog (i apsolutno-estetskog). Njegova lepota je sumračno-tamna, *muška lepota* ili lepota bez-ženstva; Ujevićeva lepota je lepota uvek naglašeno *femina,* s jednom ženstvenošću koja je nedvosmislena: on teži lepoti onako kako teži, u svom naglašenom erotizmu, sublimacijom njegovom, svemu ženskom: on je vernik Bogorodice (čak njen verenik), a ne boga. Slabiji, potisnut u dubinu, ponekad skoro do erotskog nepostojanja, sav u tihosti i prozračnom svetaštvu, isposćeni Nastasijević ne može da zna za Bogorodicu: njegova religija je religija podvižnika, onoga koji samoga sebe stvara, religija Sina koji je i svoj sopstveni Otac, i njegova lepota je *muška:* isposnički gotovo feminizovan, on je okrenut načelu neke apsolutne muškosti, tamo gde je osnovni stav upravo stav bez-ženstva ali i bez-detnosti, čista *inokosnost* kosmosa.

lepota egzistencijalna ili otuđujuća; lepota njihove tajne jeste preobražaj egzistencijalne lepote u religijsku lepotu. U lepoti uvek čeka ista *nemoć,* jer je lepota uvek zaslepljujuća i onemljujuća, ona koja Nastasijeviću oduzima dah, kida tok rečenice kao tok bića, bacajući ga na samu granicu bezizraza:

Lepota jer
zaslepi me,
i nem

(Gluhote, VI), ali ta ista nemost podjednako je put u nemost otuđenja od egzistencije *(za* esenciju) koliko i otuđenja od esencije *(za* egzistenciju). *Homo sum:* ako nema spasenja bez ovog suočavanja sa mogućnošću greha, onda nema ni lepote *tajne* stvari bez iskušavanja ove lepote *stvari:* uvek postoji mogućnost da se tajna po-stvari, ovim o-stvarenjem lepote kojim se ona uništava (pretvara od tajne stvari u samu stvar). Iskušavanje, ovde, jeste iskušavanje u samom biću lepote, sukob u njemu kao *sukob stvari i tvari,* ili egzistencijalne stvari, u njenoj ubistvenoj *jasnoći* i tajne kao jezgra iracionalno-esencijalnog. To je *sukob estetičkog i religijskog,* kao jemstvo mističke, unutrašnje, »nevidljive« lepote, tako da je estetičko tu prihvatljivo, u osnovi, samo kao ova funkcija religijskog. Otvaranje suštinskoj lepoti jeste otvaranje, uz sve podvižničke moći bića, između straha od greha (padom u egzistencijalno) i nade u spasenje (slomom egzistencijalnog), ovoj tajni u stvarima: vrhovna lepota jeste tajna lepota ili lepota tajne, ponovo osnovnim pokretom Nastasijevićevim: ne od pepela ka vatri već *od vatre ka pepelu,* i ne ka razgorevanju već ka pregorevanju, ka minimumu egzistencijalnog, kroz agoniju egzistencije i egzistencijalne lepote, u odbijanju rođenja, *mrenjem* ka nekom *dubljem* životu; puna sloboda lepote je kao i puna sloboda jezička ili logike, izraza: zabludni put u prividnost, u njen sjaj koji je sjaj *zmijske* lepote. Zato se tu i ne peva talasima punog ritmičkog ispoljavanja jezika, kao u delu većine Nastasijevićevih pesničkih savremenika, koji su slobodni stih, posle 1919, odlučno prihvatili pre svega kao jemstvo jedne takve slobode; ali tu se ne peva ni ritmom klasičnoga metra: hoće se *ritam unutrašnji,* za ovu lepotu pregorelosti, potisnutu na samo dno stiha i jezika,[56] ritam

[56] Mnogi pesnici pre Nastasijevića (Dučić u prvom redu), čitani u perspektivi ove unutrašnje njegove lepote, javljaju se ne samo kao ogrezli u oholost estetizanstva već i na samoj granici bezduhovnosti čiji sjaj je uvek odviše

koji nikada nije od stopa u smenjivanju već od povremenih akcenatskih preokreta čitavog rečeničnog toka upućenog na zatvaranje u krug, inverzijom, odstranjenjem glagola, pravcem gluhote. Izvor muzički ovde je između govora i ćutanja, u njihovim dodirima i njihovom prožimanju koje je, takođe, s onu stranu ma kakve »vidljivosti«, ma kakvog punog obelodanjivanja, u sferi ovoga gotovo *podzemnog* akcenatskog pomeranja. Kada se desi ovakav preokret, to unutrašnje pomeranje, taj laki prestroj sintaktički, to uvek kao da je tek najava muzike, njeno obećanje, neki zvuk najavljen iz daljine (kao neki sjaj koji prodire, takođe, iz nadublje udaljenosti); ali se taj prag najave, obećanja, nikada ne sme prekoračiti: Nastasijevićeva najdublja muzika je ova *obećana* muzika, kao nekakav, takođe, obećani plod, u punoj bremenitosti duha i sluha, ali do čijega rođenja (kao punog njenog muzičkog ispoljavanja) nikada neće niti sme doći. Prag ove *zagluhnute* muzike, — tog zvučanja unutrašnjeg,

jaki sjaj kiča, te *neposredne totalnosti lepote*. Osuđen na »duži put« izraza, svojim misticizmom, M. Nastasijević je osuđen na *posrednost* u svemu: i u lepoti i u muzici. Tamo gde njegovi savremenici, nadrealisti koji su kao i on prožeti verom u totalnost i, sa njom, neizbežno i zahtevom za alogičnošću (nema vere u totalnost koja ne zahteva, i ne podrazumeva, alogičnost: između logičkog i totalnog nema pomirenja, kao što, uostalom, između logičkog i vere ne može biti nikakvog stvarnog saglasja), ali koji su mu, inače, u svemu drugom najoštrija suprotnost, veruju da je pesnički stav dosledno stav medijuma i *totalne neposrednosti* izražavanja, u savršenom predavanju »unutrašnjim glasovima«, s onu stranu svakog nadzora svesti koji se oseća kao čista tiranija sveta ropstva, on vidi samo zabludu ako ne i bekstvo od sukoba ili *bekstvo od krsta*, ponovo jedno pirovanje lagodnosti, ostajanje na površini, automatizam tehnike, isključivo privid-slobodu ovog automatizma, raslojavanje bića, a pre svega otuđenje od njega potčinjavanjem zahtevima želje, u sve dubljem zarobljavanju u sopstveno Ja. Dok nadrealisti veruju da je totalnost u krajnjoj oslobođenosti i ispunjenju subjekta, i da se može dostići samo punim njegovim, apsolutnim izrazom, Nastasijević ide suprotnim putem: protiv tog subjekta, ne linijom njegovog ispoljavanja, njegove najviše slobode, već linijom oslobođenja od samog sebe, ka apsolutnom moranju, ka njegovoj »vanličnoj svesti«. Suština nije Ja, već jedinstvo Ja i Ne-ja, u dinamizmu sukoba i patnje duha. Lepota totalnosti zbog toga ne iskazuje se totalnim izrazom već upravo odbijanjem ovog izraza ili izrazom ovoga sukoba sa totalnim izrazom. Totalna lepota je izraz otuđene i otuđujuće egzistencije. Suštinska lepota nije delo oslobođenja podsvesti, već delo sukoba podsvesti i svesti. Ona se izražava posredstvom ovog sukoba, kroz njega: ona je posredna lepota. Neposrednost lepote tako se gubi (kao i svaka neposrednost), ali sa njome i onaj zasenjujući sjaj koji su nadrealisti ponekad nalazili, kao i njihovi prethodnici romantičari, spasavajući se od njega, kao i romantičari uostalom, ironijom, a još više (i na putu većih, i dubljih, poetskih otkrovenja) obesvećujućim i zato oslobađavajućim humorom.

prožetog gluvilom tišine (u snazi Nastasijevićeve muzike ima uvek snaga gluvila), onako kako je izraz prožet bezizrazom, jezik apsolutnošću nemuštog jezika, lepota nevidljivošću i neizrecivošću, i, najzad, sve »tajno« želje »javnošću« asketske samodiscipline, — ne sme se i ne može se preći. Ovo *unutrašnje pevanje*, na granici alogičkog i logičkog, izrecivog i neizrecivog, i u sferi u kojoj se oni najdublje prožimaju, uništilo bi poštovanje metričkih pravila vezanog stiha, uočljive stope, koja se daje i oku a ne samo sluhu, i koja sluh liśava volje i napora da prodre u dubinu, ka tananijim treptajima akcenatskim koja na stopu ne pristaju: stopa je snagom *starija* od akcenatske volje, neizlečivo protivna onoj akcenatskoj produbljenosti kakvu je Nastasijević želeo, ona mu je izgledala s ovu stranu granice neizrecivog i izrecivog, s naglaskom na punom izrazu; za njegov sluh i duh, najzad, ona kao da je *odviše racionalna*, i čak sámo sredstvo racionalizacije: jedna tehnika takođe, kojom se racionalizuju, podvode pod shemu datog poretka, datog metričkog ali i duhovnog sistema, ovi najtananiji pokreti između alogičnog i logičnog, koji su za njega pokreti između čoveka i boga, u čoveku i u bogu. Za njega aleksandrinac srpskog parnasizma (i pseudo-simbolizma Dučićevog) nije mogao da bude, kao za naraštaj Stanislava Vinavera, okov koji treba raskovati, jemstvo ropstva određenoj metričkoj shemi; aleksandrinac je za njega bio upravo obratno: oruđe one tehničke slobode koju je video oličenu u civilizaciji Zapada, u zapadnjačkom tehnicizmu i racionalizmu. On je *tehnika*, jer je oslobođavanje od napora i jer je izraz osnovne otpadničke volje u čoveku koji, težeći lakoći, udaljuje se od bića racionalizacijom svega, ostajanjem na površini, a sloboda koja se tu dostiže jeste tehnička sloboda ili sloboda tehnike a ne čovek, pakleno jemstvo njegovog udaljavanja od jedinstva, produbljivanje nejedinstvenosti.[57] Racionalnost poretka vezanog

[57] I ovde, u sferi muzičke *tehnike*, imperativ jedinstva je osnovan. Otuđenje moderne srpske lirike od »rodne melodije« jeste otuđenje od duševnog zaveštanja roda, povođenjem za tuđinskim uzorima, ali ono je pre svega ovo otuđenje od jedinstva koje se izražava u prvom redu jedinstvom muzike i značenja reči, kao *jedinstvo reči i melosa*. Po Nastasijeviću, ovo jedinstvo je privilegija primitivnog duha. Rod zna za ovo jedinstvo zato što je primitivan: Nastasijevićev rod »osuđen« je, u njegovoj viziji, na primitivnost samim Nastasijevićevim zahtevom za jedinstvom alogičnog (muzičkog) i logičnog (značenja) u jeziku. *Zapadnjaci* srpske kulture odrodili su se pre svega od ovog jedinstva ili od ove podudarnosti reči i melosa: njihovo odrođenje je *u znaku tehnike:* aleksandrinac je tehnika koja razara ovo jedinstvo melodije i govora, jedan racionalizam (svojstven svakoj

stiha pretvara čoveka od tražioca bića u recitatora (u srpskom jeziku, s posebno naglašenom patetičnošću i retoričnošću aleksandrinca), koji se recitovanjem udaljuje od bića, koji u stvari *biće daje za recitovanje.* Tamo gde pesnici posle 1919. hoće slobodan stih kao jemstvo apsolutno slobodnog izraza, on hoće upravo obratno: slobodu od ove slobode apsolutnog izraza. Nastasijevićeva sloboda nije centrifugalna sloboda srpskog stiha njegovog vremena, već sloboda centripetalna, u natčovečanskom naporu ka apsolutnom jedinstvu središta, ka nedeljivosti samog epicentra ili ka biću nemuštog jezika, tamo gde se sve savršeno razumeva između sebe, i životinja i kamen, i biljka, ali gde nesavršeni čovek može, u svetu tog savršenstva, da bude samo mrtav.

tehnici jer sâm uvek tehničan) koji pravi rascep između racionalnog i iracionalnog. Traženje slobodnog stiha je, za Nastasijevića, traženje ovog izgubljenog jedinstva, oličenog u primitivnom rodu, u njegovoj neiskvarenosti »kulturom«, u njegovoj *raspevanoj zaostalosti.* Ubeđen da je primitivnost čista suprotnost civilizaciji, i da je, samim tim, raspevanost ono što se civilizaciji ne daje, a željan te raspevanosti tim više što je, u svom podvižništvu, bio osuđen na muklost, od jednog do drugog sukoba racionalnog i iracionalnog, kao od jednoga do drugog suočavanja sa svojom sudbinom amelodiozne melodioznosti i, kroz nju, jednoga moćno naglašenoga konstruktivizma, on je svoje ubeđenje da je narod metafora jedinstva u svakom pogledu, verovao da je on to i u muzici. Uvek je, zbog toga, »težište problema (. . .) obelodaniti iz reči melodiju (. . .) i tačno do stepena njene siše, jer i za dlaku dalje laž je i puka šara. Ključ nam, da se prodre u tajnu, daju narodne popevke, i što primitivnije to s većom sigurnošću (primitivnost im i jeste u tom što kod njih reč i melos čine nerazdvojnu celinu). Nađe se među njima i takvih u kojima se melodijska linija doslovce poklapa s linijom naglaska reči: znak da je jedno kroz drugo proteklo iz istovetnog daha« (u pogovoru za dramu *Međušlko blago,* Beograd, 1927; *Drame).* Slobodan stih morao je za njega da bude i to: jedina mogućnost za nalaženje i objavu ove podudarnosti; *u praksi* njegovoj, međutim, na putu ka ovom idealnom jedinstvu, ka toj savršenoj podudarnosti reči i melosa, racionalnog i iracionalnog, tamo gde je Nastasijević mogao da zna samo za *kaznu,* i stradanje, iz sukoba u sukob, *slobodan stih je izraz i jemstvo ove slobode kazne i sukoba.*

Božidar S. Nikolajević

Boža (Božidar) S. Nikolajević počeo je kao romantičar: u prvoj njegovoj knjizi, *Lirske pesme,* štampanoj 1898, u Beogradu (i posvećenoj »miloj seni genijalnoga srpskog pesnika, Đure Jakšića«), može da se vidi kako »rujno sunce na zahodu tone«, ili, opet, kako se ovako »prevodi« ljubav na vetar, a sunce na trsku laku: »Ah, već davno srce moje / Postigla je sudba taka . . . / Onaj vetar — ljubav to je, / Moje srce — trska laka!«[1] Ti stihovi, u kojima je on jadikovao na način bljutave sentimentalističke lirike s kraja veka: »Gde su sada oni slatki časi? / Strven leži u prašini nad! / Moja sreća lagano se gasi / Vrela suzo, ah poteci sad!«,[2] prepuni su *holuje* i *holujine*[3] (u ovo doba pisao je on, kao i drugi, *sijnuti,* za sunce, i *samoubijca,* pa to *j,* zajedno sa ovim *h,* daje njegovome mladalačkom romantičarskom stihotvoreniju kao nekakve barokne uvojke i zavojke), i da je ostao na njima bio bi, bez ikakve sumnje, zaboravljen odavno.

Ali, on je pokušavao, već početkom veka, da se odupre ovom banalizujućem sentimentalizmu knjiškog romantizma (koji ga, istini za volju, ni u najsrećnijim njegovim trenucima nije puštao na miru), i to pre svega tražeći spasa u *lakoći* stava, u *opuštenosti* koja onemogućava, u samom korenu, svaku patetič-

[1] U *samoći* (prvi put objavljeno u *Brankovom Kolu,* 1897, III, 41).

[2] U pesmi bez naslova; takođe u knjizi *Lirske pesme.*

[3] »Holujina strašna urliče i juri . . . / Gromovi je prate na užasnom putu« *(Savest);* »Kao holuj rikajući kada grdno stenje lomi . . .« *(Ah, za tobom).*

nost. Zato je, više od drugih, voleo zimu, u kojoj je otkrivao, pre svega, *vejanje* snega; iako je pisao o jeseni, kao i svi iz njegovoga naraštaja, najdublje se, i najistinitije, zanosio snegom: nije li sneg onaj koji obećava da nas vrati u detinjstvo? Istina (možda pod hipnozom Lenaua, čije stihove o zimi je prevodio),[4] i njemu se ponekad činilo da je život pod snegom mrtav;[5] ali, to je za njega samo obol plaćen inerciji: pod snegom se život preobražava u čaroliju večite dece kojoj je, zajedno s Božom Nikolajevićem, pre svega do igre. To je ona težnja koja će Božu Nikolajevića da okrene, u dva-tri maha, Lazi Kostiću, pa će on, sasvim kostićevski, snegu da uputi veselu reč i iz najdublje svoje turobnosti: »Opet veješ, moj vejanko, / Moj studeni neprestanko!«[6] Takođe je sasvim u duhu Laze Kostića ovo njegovo stihovanje veselog povratka s pijanke: »Ali tada, s p'janke kada / Pođosmo od reda, / Uza me se ko sen izvi / Tvoja slika bleda — / Nigde stvora, odozgora / Mesec mrući gledi, / Mrak osvaja, škriput snega / Posrtu mi sledi«.[7] To je potpuno podražavanje Kostiću. Bogdan Popović, koji je Božu S. Nikolajevića uvrstio među svoje antologijske pesnike, unoseći u antologiju njegovu pesmu *Po zimi, 1*,[8] morao je, čitajući Nikolajevićeve stihove, od ovoga podražavanja Lazi Kostiću da se užasne, i to dvostruko: i zbog toga što je ono tako očigledno (beznadno) epigonsko, i zbog samoga Laze Kostića (koga sigurno nije voleo da vidi kao uzor drugim pesnicima). Međutim, pesma *Po zimi* nezamisliva je bez Kostića: ona nema ni najslabijeg prizvuka kostićevske intonacije (iako je daleko od svake, a ne samo

[4] *Zimnja noć* (u knjizi *Lirske pesme:* » . . . Ah, u srce moje uvuci se, studi! / Nek' se jednom sledi u kucanju svome, / Da tišina uđe i u moje grudi / Kao što je sada svud' po polju tome!«).

[5] I to ne samo u vreme pesama prve zbirke (»Krutim (!) dahom studi zamrznuta ćute / Pod pokrovom belim ravna polja sada. / A sneg još jednako sliva se i pada, / Te drveće kiti i zasiplje pute. / I duša se moja od te studi krute / Sledila u meni; — dok mi zadnja nada / Na proleće željno gubi se i pada, / Sila tužnih misli po glavi se mute«, — *Sonet*), nego i kasnije, kad mu se činilo da pod snegom nema »ni znaka života«: » . . . Prostor pust, bezglasan / — / Počiva u mrazu — tužno i bez java, / K'o samrtnik kog su, celivavši redom, / Ostavili samog da na miru spava / Pod pokrovom belim i svetlošću bledom« (*Jovanjski mraz*, u knjizi *Stihovi*, izd. *Knjižarnice Gece Kona*, Beograd, 1907; takođe u knjizi *Pesme, Izdanje Državne štamparije Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca*, Beograd, 1928).

[6] *Studenke, I; Stihovi* (takođe u knjizi *Pesme*).

[7] *Moj anđeo* (*Srpski književni glasnik, 1902*, V. 5); u knjigama *Stihovi* i *Pesme*.

[8] *Srpski književni glasnik*, 1905, XIV, 4 (*Stihovi; Pesme*).

kostićevske, igre s rečima), ali *lakoća*, koju je Laza Kostić ne jednom tražio i tom igrom i, posebno, anti-patetičnom ležernošću, kao da se pokušava da produži ovde i stihovima Bože S. Nikolajevića.

To je lakoća što hoće pesmu kao igru, kao jedan mali, *neobavezni*, trenutak, ali trenutak koji je, upravo ovom svojom neobaveznošću, oslobođavajući: to su mala igranja, između osnovnih doživljajnih motiva i reči, lakim pokretima koji tragičnosti bića suprotstavljaju nestašluk, a brizi bezbrigu. Kao što preteća dubina kosmosa iščezava (bar za trenutak), — tu, gde se kaže: »Nigde stvora, odozgora / Mesec mrući gledi«, — tako se potiskuje i romantičarska patetika: tu još ima neke romantike, ali je ona zadržana u daljini, i veoma blago i nenametljivo stilizovana, onako kako je i ljubav zadržana u daljini: umesto ljubavi, to je *ljupkost* ove lake, neobavezne igre posle pijanke: od voljene žene ostala je samo »slika bleda«, potrebna ovde jedino zato da bi se ostvarila ova atmosfera lakoće: » . . . škriput snega / Posrtu mi sledi«. Boža Nikolajević uzima ovde sebe »neozbiljno«, jer sve hoće da otme od turobne, neigračke, smrknute, ozbiljnosti. Treba ga videti, dobro, kako praćen »škriputom snega« posrće (i kako sebe upravo kao takvog želi *da pokaže*), da bi se otkrio u pravoj svetlosti i onda kada dolazi izabranici svoga srca, »sav od snega beo«, da bi joj kucnuo na prozor, a zatim je ljubio (dok se njena majka krsti od čuda):

Doći ću ti praćen vihorovom pesmom
I mećavom zlobnom. Biću, mila, ceo
K'o u dečjoj bajci putnik iz daleka
Promrz'o od studi i od snega beo.

Oprezno ću tada po mrazovom cveću
Kucnuti na prozor. U prvome stra'u,
Ko sad da te gledam, nećeš znati ko je
Kad iz mraka čuješ moje: Bau! bau!

I pustićeš majku da izvidi šta je,
A dotle će zaplet otplesti se ceo:
Dok se stara bude krstila u čudu
Ljubiću te žarko, sav od snega beo.

»K'o u dečjoj bajci«: kao u igri sveta koji bi ponovo da bude detinjast, i za koji je vrhovna lepota upravo lepota ove bajkovi-

tosti neprolaznog detinjstva. Laki smo, jer se igramo kao deca po snegu. Odakle veje ovaj sneg ako ne iz najdublje potrebe za lakoćom, za opuštenošću, za bezbrigom prema svakoj normi, a ne samo onoj »ozbiljnosti« pesničkoga čina i pesničkoga govora? Ovaj sneg Bože S. Nikolajevića veje po smrknutoj i ne-igračkoj patetičnosti romantičarski toržestvenog pesnika, a »Bau! bau!«, koje ovaj vizantolog i pisac monografije o Leonardu da Vinčiju[9] unosi u poeziju, svakako je doviknuto i patetično-smrknutoj i zarobljavajućoj »ozbiljnosti« najvećeg broja pesnika ove epohe: posle »kalamburskih« igara Laze Kostića, i osim trenutaka melanholično-ozarene neobaveznosti Milete Jakšića i kozerski frivolnog Dučića iz *Dubrovačkih poema*, u ovo doba još jedino Ćurčin je težio ovoj humorno-igrajućoj »ležernosti«. Sve drugo (izuzev velikog izuzetka: nirvanističkog Disa) najčešće je *fascinirano* pesmom, na način romantičarski, kao nečim sudbonosnim i sudbinskim, što pesnika pretvara u *genija paralizujuće fascinirano samim sobom*, i gotovo negde iznad sebe samog, a uvek osuđenog na rđavu savest: na svest o razdrtosti između sopstvenoga, svakodnevnog, govora, i svoga pesničkog govora.

»Ležernost« ovde kao da treba da oslobodi od ova *dva* govora (od te govorne udvojenosti), ona treba da umanji (i, idealno, da poništi) razliku u nivou (intenziteta, i tona) u njima, da savlada izvesno osećanje tuđosti govora, kao da problem moga govora nije, u suštini, *problem moga identiteta*, nego ovaj problem opuštanja, pa je zbog toga ta »ležernost« i *»ležernost« prema imperativu sopstvenog identiteta*, i sopstvenoga govora (kao govora toga identiteta u nezavršivom samo-ostvarivanju). Ona je privid slobode, još jedna funkcija represije, ali pod maskom slobode *(autorepresivnost sa osmehom)*. Nema stvarnijeg progovaranja, jer nema stvarnijeg egzistencijalnog otkrovenja: to jeste, nesumnjivo, sloboda od lažnog patosa pozno-romantičarske fraze, pravcem fraze svakodnevnoga govora »od ovoga sveta« (kao »realističkog« govora), ali to je sloboda i od svakog suštastvenog patosa pro-govaranja u »ovome svetu«: to je, kao i kod Ćurčina, bezbriga, koja ne pokušava površinu da suprotstavi samo lažnoj dubini, nego i svemu egzistencijalno autentično dubinskom. Ta fraza svakodnevnog govora »od ovoga sveta« *skriva Ćurčina (svakog:* i kad se on zove Boža S. Nikolajević), tačno onoliko koliko građanstvo »od ovoga sveta« skriva subjekt, u njegovoj istinitosti: tačno onoliko koliko taj ćurčinovski realistički »ovaj svet« skriva ljubav.[10] Sloboda, do koje dolazi Ćurčin u sferi ljubavi, jeste sloboda za građansku ljubav »od ovoga sveta«, čija realističnost izraz je krajnje nemoći za stvarnu ljubav koja *jeste* samo ako *nije* »od ovoga sveta« (bez ljubavi, i protiv ljubavi). Depatetizacija ljubavi iskazuje se tu kao njena *trivijalizacija:* ljubav nije prekid »ovoga sveta« (svakodnevne, protiv-ljubavne, trivijalizacije), nego je *produženje* toga sveta. (Ona ne sme više da bude ono što jeste: kritična njegova tačka.)

B. S. Nikolajević, koji je neuporedivo više od Ćurčina u frazi romantičarskog sentimentalizma (onoga iz njegove prve knjige, *Lirske pesme)*, i koji zato zna za *romansu*, ipak hoće romansu da pomiri sa trivijalnošću, i da je učini *»običnom* romansom«.[11] On

[9] Kao blagodejanac Milana Obrenovića, Boža S. Nikolajević studirao je istoriju umetnosti u Nemačkoj (u Berlinu, Minhenu i Hajdelbergu). Doktorirao je, 1901, sa tezom *Die kirchliche Architektur der Serben*, štampanom 1902. Objavio je, takođe, knjižicu *O srpskoj crkvenoj arhitekturi*, 1905, i rasprave *Vizantijska umetnost* (preštampano iz časopisa *Delo)*, Beograd, 1905; *O minijaturama Miroslavljevog jevanđelja*, Beograd, 1906; *Manasija, povodom petstogodišnjice* (otisak iz časopisa *Delo)*, Beograd, 1907; *Bogorodica u umetnosti*, Beograd, 1906; *Leonardo da Vinči (Izdanje Zadužbine Ilije M. Kolarca, sv. 119)*, Beograd, 1907. Štampao je (prvenstveno u časopisima *Delo, Brankovo Kolo, Nova Iskra, Srpski književni glasnik)* veći broj popularizatorskih članaka o majstorima zapadno-evropske umetnosti (između ostalog, o Đotu, Fra Anđeliku, Rafaelu, Koređu).

[10] V. pesmu Milana Ćurčina *Da l' hoćeš tako?* (1902; u knjizi *Pesme*, Beograd, 1906; takođe u *Antalogiji novije srpske lirike* Bogdana Popovića, izd. *Matica hrvatska*, Zagreb, 1911): »Čuj, istinu ću ti reći: / Moja je ljubav od ovoga sveta. / Da li sam ti peti, il' tek treći, / Mom osećaju to ne smeta; / Ni ti meni nisi prva, što ću kriti? / A i ko zna šta još može biti! / S anđelima te nisam poredivo, / Da nadzemaljski stvor ja obožavam; / I nisam hteo — ne razumi krivo! — / Da dušu svoju ljubavlju spasavam. / Ja ženu tražim, snage i poleta! / Moja je ljubav od ovoga sveta«.

[11] Upoređen sa Ćurčinom, Boža S. Nikolajević deluje kao starinski romantičarsko-sentimentalistički pesnik. U pesmi *Poznajmo se (Srpski književni glasnik, 1902, VII, 6;* u knjizi *Pesme* pod naslovom *Poziv)*, erotska želja, pozivom »Poznajmo se . . .«, pokušava sebe neposredno da kaže, u stilu ljubavne čulnosti »od ovoga sveta«, ali žena je tu, ipak, »nadzemna i sjajna« (kakva nikada ne može biti kod Ćurčina, pa čak ni kod Rakića, pesnika romantičarskih Tristana i Izolde, ali i jarosno anti-romantičarske *Iskrene pesme)*, pa se pozno-romantičarski govor tu ipak, i uprkos ovome »Poznajmo se«, produžava: »Poznajmo se . . . U besanoj noći / Maštom sneta pred moje si oči, / Gledeći te *nadzemnu i sjajnu*, / K'o da slušam u tom času tajnu — / Daljne zvuke, tihu pesmu neku / O ljubavi, beskrajnu i meku. / Poznajmo se! . . . ruka suzu briše . . . / Poznajmo se! . . . *ja ne mogu više*«. Ćurčinova pesma nije »meka«, ne zna za »daljne zvuke«; B. S. Nikolajević je »mek«. Ćurčin je svesno izazivački, prevashodno *programski* pesnik ljubavi »od ovoga sveta«; Nikolajević je neuporedivo manje programski, u

u tome neće stići, kao Ćurčin, do programskog izazova, ni do slobodnoga stiha, ni do soneta »bez sheme«, u prozi; ali pokušaće tragičnosti romanse (i ljubavi) da suprotstavi trivijalizujuću »običnost« (van-tragičnu uobičajenost), i da je tako *relativizuje:* »Na stabljici prva ruža, / Slatki majski cvet; / Jedan leptir od najlepših / Njoj upravlja let. / — / Fin, galantan, obleće je / šaren kavaljer. / Koketno ga gleda ona: / Ah, comme il est cher! / — / U tom dečka razuzdanog / Tu nanese put, / Vrže kapu na leptira — / O udese ljut! / — / Zar pod kapom da se svrši / Zavodnikov let? / Kol'ki blamaž nasmeja se / Ruža, slatki cvet«.[12] Ko to piše ove stihove koji, osnovnom svojom versifikacijom shemom, kao da su namenjeni deci, ako ne onaj koji ljubav izjednačava sa igrom »koketnosti« i »galantnosti«, i koji, istovremeno, tragiku totalnog odsustva svake istinske osećajne veze (svakog izvornog erotizma), kao unutrašnju tragiku ove »koketnosti« i »galantnosti«, interpretira takođe »koketno«, ovim lako-pevušećim stihovima, pretvarajući je u mali prizor ljupkosti? To je ukrštanje tragičnosti i koketerije, između pozno-romantičarskog žargona ruže »slatkog cveta« i žargona »francuzirajuće« inteligencije epohe (»Ah, comme il est cher!«), ali je to i suprotstavljanje duha koketerije, kao duha ove površinske lakoće, sa osmehom, tragici, ali i Erosu. Ono, podsmešljivo (i koje bi, tobože, imalo da bude humorno): »Kol'ki blamaž!«, svakako podrazumeva misao o potpunoj ravnodušnosti, ali ta misao se (zajedno s tragikom koju naslućuje), pokušava ovde da oveje lakim humorom. To je obična romansa, kao obična tragika koja, u svojoj običnosti, i nije više tragika; tragično je u-običajeno, rastvoreno je, dakle, u u-običajenosti: istog trenutka kada je priznato, ono je i ukinuto.

To je tragično kao »blamaž«, i »blamaž« kao tragično. To je romansa »od ovoga sveta«, ili »od« duha koji realističnost pokušava da suprotstavi tragičnosti: ponovo jedna »Bau! bau!«--igra kojom se ljubav depatetizira (spasava od lažnog patosa), ali

izvesnom smislu nesvesniji svoje težnje ka ljubavi »od ovoga sveta«, možda zato donekle spontaniji, ali i izrazom, psihološki i stilski, kolebljiviji. To kolebanje je najviši njegov udes, i najveća njegova poetska vrednost. Između ovoga »nadzemna i sjajna« i ovoga, završnog, »Ja ne mogu više« . . . (koje je »od ovoga sveta«, ali bez ikakvog programa: koje je tu provalilo, na kraju pesme, umesto vapaja), on se kolebao, ali je to »Poznajmo se« »od ovoga sveta« tražilo da prodre u sve »nadzemno i sjajno«.

[12] *Obična romansa; Stihovi* (takođe u knjizi *Pesme).*

i degradira, svođenjem na ljupkost. Tu smo ljupki, jer nismo ljubavni. (I utoliko smo ljupkiji ukoliko smo manje ljubavni.) To je igra B. S. Nikolajevića, kao nekakvog »šarenog kavaljera«, sa bezosećajnošću: igra leptira sa tragičnošću.[13] Opuštenost, verbalna, treba da uvede u opuštenost erotičku, koja, međutim, skrivajući tragiku (i to *svuda:* u svetu, u erotici), skriva a ne otkriva mene samoga, ali tako da ovo moje skrivanje izgleda kao otkrivanje, a ovaj čin samopotiskivanja kao sam čin slobode. *Suštinska igra je ovde u prikazivanju neslobode kao slobode.* Ja ću da se izjasnim za »kazivanje« ljubavi, jer ona, »nekazana, gladna (. . .) mre k'o tajna«; čak ću u tome da otkrivam, kao najgoru »štetu što se ništa nije reklo«, unoseći u svoj ljubavni govor i ovu reč *šteta,* koju Dučić nikada ne bi rekao;[14] to je anti-dučićevski, u potpunosti: dok Dučić u tajni nalazi veličinu, Boža S. Nikolajević (sasvim ćurčinovski) nalazi jemstvo »mrenja«, čak ovu »štetu«; dok Dučić, htejući tajnu, hoće »nedorečeno«, ovde se, htenjem ostvarene ljubavi, hoće kazivanje. Dučićeva stvar je samo stvar njegove uobrazilje, »*moj* trenutak, i *moj* sen«,[15] i zato nije ni stvarna stvar ni stvar izricanja. *Reći, to znači priznati drugog,* njegovu objektivnu egzistenciju; priznavanje drugog je pretpostavka ostvarljive sreće, zahtev za ostvarenjem, za »kazivanjem« kao za sredstvom ostvarenja. Reč tu gubi svoju samodovoljnost, jer Ja koje je izgovara nije samodovoljno.

[13] I, svakako, igra »na balu« (i onome Ćurčinovom, i onome Dučićevom), ili igra *»na parketu«,* tom velikom otkriću građanstva ovoga vremena, naporedo sa igrama ljupkog »nestašluka« ljubavnika iza leđa mame, kao kod B. S. Nikolajevića, ali i tate, kao u pesmi *Rat na balu* Boška Petrovića, koji je počeo da štampa stihove u *Javoru,* 1889, pod pseudonimom *Danko,* da bi video, 1909, kako građanska deca *»po parketu glatkom lete«:* » . . . Na balu se upoznali / Kraj tramblama i bostona; / On presrećan s divnim stvorom, / Nasmejana lica ona. / — / I mama je u blizini, / Pogledom ih oštro prati; / Ustreba li, jutrom rano / Referat će podnet tati« *(Rat na balu; Brankovo Kolo,* 1909, XV, 10): između »parketa« i patrijarhalnog konzervatizma, ljubav treba da bude kao »parket glatka«, a pesma o njoj bezazlena ljupkost, s malo humora, dečji »nestašluk«.

[14] »Neodvažni tako, sami besmo krivi, / Kada ljubav našu stiže sudba krajna: / *Željnu da se kaže,* pustismo da živi / *Nekazana, gladna, i da mre k'o tajna.* / — / Tek kad nam je vreme, u brzome letu, / Rastočilo blago što ga srce taklo, / Osetismo, s bolom, prazninu u svetu / I svu *štetu* da se nije ništa reklo« *(Nekazana ljubav; Stihovi, Pesme).*

[15] »Ti si *moj* trenutak, i *moj* san, i sjajna / *Moja* reč u šumi; *moj* korak, i bludnja; / *Samo si lepota koliko si tajna* / I samo istina koliko si žudnja, /.— / Ostaj nedostižna, nema i daleka — / Jer je san o sreći više nego sreća. / . . . / A ti *ne postojiš* nit si postojala« *(Pesma ženi,* 1920; v. Dučićeva *Sabrana dela,* Beograd, 1929—1932, knj. II: *Pesme ljubavi i smrti).*

Tu nema mogućnosti za simbolizam tajne, koji se gradi na poetici »nedorečenog« (kao na poetici ovoga poricanja ma kakvog objektiviteta), nego sve kao da se okreće idealu punoga »kazivanja«, protiv svake nedorečenosti. Reći ću: »Ja te volim«, i neću mome »volim« da dodam samo »mnogo«, putem dečje bezazlenosti: »Ja te *mnogo* volim«,[16] nego ću tome »volim« da dodam, takođe, i anti-patetično (anti-romantičarsko, ali i anti-simbolističko) *»zbiljski«,* i to tako što ću sve to da pripremim izrazom tekuće trivijalnosti, kao Boža S. Nikolajević u ova dva stiha: »Ja uvideh da sam zap'o, / To jest — da te zbiljski volim!«[17] Ali, koliko u tome ima stvarnoga »kazivanja«: koliko tu ima stvarnog oslobođenja ljubavi? To je, svakako, sloboda u odnosu na tekuću književnu normu, »običnost« na ustuk pesničkome govoru kao ne-običnom, »profanost« imperativa *reći* protiv »otmenosti« tajne nedorečenog, pa u tome smislu čak obećanje demokratizacije pesničkog govora; ali to je i sloboda u odnosu na samu ljubav: u ovome, ćurčinovskom, *»To jest«,*[18] kao i u onome, građansko-čaršijskom: »Ja uvideh *da sam zap'o«,* leži tipično ćurčinovska *potreba za odstojanjem prema sopstvenoj ljubavi,* potreba da se o njoj govori s lakim podsmehom, možda onim istim koji bi bio svojstven govoru nekoga drugog o mojoj ljubavi, pa se tako, ovakvim govorom (»To jest«, »zbiljski«, »... da sam zap'o«), u stvari sopstvene ljubavi ja proizvodim u drugog, *udvajam se,* delim sa njime *njegov* mogućan podsmeh za *moju* ljubav (podsmeh koji sa strahom neprestano iščekujem?): pokušavam da preduhitrim taj podsmeh.[19] I jesam i nisam u toj

[16] »Ja te mnogo volim, i u ljubav nikad / Ne posumnjah svoju; nit' bih, draga, mog'o / Zamisliti vreme da će doći ikad, / Kad ću bez nje biti. / Jer te volim mnogo« *(Preobražaj; Srpski književni glasnik,* 1904, XI, 3; u knjigama *Stihovi* i *Pesme).*

[17] *Postupnost u ljubavi (Srpski književni glasnik,* 1903, X, 3; *Stihovi, Pesme).* — V. kako izgleda »postupnost u ljubavi« u ovoj pesmi: »Isprva mi beše dosta / Kad me samo milo gledneš; / Zatim: Kad mi ruku pružiš, / Posle: kad kraj mene sedneš«; to je »postupnost« od sentimentalno-romantičarske ljubavi, i njenoga »milo gledneš«, do realističke ljubavi »od ovoga sveta« i njenoga »sedneš«. Da li ova »postupnost u ljubavi« (tako daleka od poezije i tako bliska komici ovoga »sedneš« rimovanog sa »gledneš«) sadržava stilsku »postupnost« Nikolajevićevu, u njegovome kretanju (inače neprestano kolebljivom) od sentimentalizma do »realističkoga« govora?

[18] I koje je takođe prihvatio Bogdan Popović: »Dođe t. zv. jesen, / T.j. stalo padati ‚žuto lišće' i t.d.« *(Na stranputici,* u Ćurčinovoj knjizi *Pesme;* u *Antologiji novije srpske lirike* Bogdana Popovića).

[19] Tu nema samoće, oseća se prisustvo drugog, *javnost:* stihovi kao da se pišu pod tuđim pogledom. Ali, to nije samo Nikolajevićevo: ljubavni govor

ljubavi. Na odstojanju sam od sopstvene emocionalne sadržine, i hteo bih da sam lak zbog toga. (Verujem: lakoća je tamo gde nisam ja).

To je nesloboda pod maskom slobode: demokratičnost, na ravni govora, kao sredstvo represije: kao sredstvo ovoga otuđivanja od sopstvene istine.[20] Zavejavam sebe snegom »ležernosti«: »sav od snega beo«, ja nisam ono što inače jesam: ja sam

poezije ovoga vremena (sa izuzetkom Laze Kostića, koji je u epohi Mrtve Drage, erotičnosti potisnute u banalnost, živeo i pevao svoj erotsko-mistički brak sa mrtvom ženom, i sa izuzetkom Disa, koji je *pesnik odsutnosti,* zaborava što ide do nirvanizma, »sa očima izvan svakog zla«: izvan društva, izvan drugih i javnosti), uvek ima u sebi nečega od *javnog* govora, pa zbog toga i reč ovoga govora uvek je praćena *sopstvenim odjekom,* kao da je izgovorena u prostoru velike akustičnosti. To nije samo stvar versifikacije, jer se to javlja i kada reč ovoga govora nije reč »povišenog tona« rakićevskoga »svečanog«, deklamujućeg, aleksandrinca (koji je »javan« onoliko koliko je »svečan«: svečanost je neodvojiva od javnosti), nego je i reč govora u slobodnom stihu sasvim »prizemne« i profane, *bezmalo prozne,* intonacije Milana Ćurčina. Takođe to nije ni stvar demonstrativne težnje, koja Eros, u otporu potiskivanju, hoće da »pokaže«, ali ga potiskuje upravo tim htenjem, pretvarajući ga u svojevrsno sredstvo polemike, od »prizemnoga« Ćurčina, preko očajničko-recitujućeg Rakića, do poslednjeg, i najpatetičnijeg, Milutina Bojića, u čijoj erotici ima nečega egzibicionističkog (javnog, ponovo), i, kao i u erotici Mirka Korolije, istovremeno nečega od pozorišne scene epohe secesije. Ova velika akustičnost reči stvar je moćno prisutne javnosti, kao samoga odsustva erotičkoga samozaborava, ili kao nemoći erotičke svesti: stvar represije, koja se produžava i svome izokrenutom, posrednom, vidu, i kroz pokušaj rakićevske »iskrenosti« i ćurčinovske ljubavi »od ovoga sveta«.

[20] Suprotnosti između ćurčinovsko-nikolajevićevskog realističkog »kazati« i dučićevskog simbolističkog »nerečenog« tu se ukazuju kao *prividne:* i ovo »kazivanje« je, u suštini, skrivanje, kao i dučićevsko »nerečeno«. Otuda, valjda, i utisak *artificijelnosti* (knjiškosti), koji su Nikolajevićeve pesme mogle da izazovu, kad su se pojavile, isto kao i pesme Dučićeve: » ... naći ćete poentiranja, naći ćete rezonovanja, ali strasti, ‚crvenih strasti', krvavih jauka, zvonkoga prodirućeg smeha nećete naći. — Pa ipak, ove se pesme daju čitati. One su reprodukovanje jednog ozbiljnog estetskog duha, koji voli da čita. — Mislim, da se ne varam, ako posumnjam da je g. Nikolajević ikad pod živim realnim utiskom napisao pesmu. (...) G. Nikolajević je jedan otmen i fin amater« *(Scarron,* u beleški o knjizi *Stihovi, Brankovo Kolo,* 1907, XVIII, 9). Međutim, nije »živi utisak« ono što Nikolajević nema, nego ono na šta on, u izvesnom smislu, *ne pristaje.* On pokušava da bude na odstojanju od tog »živog utiska«, ravnopravan sa njime, a ne *»pod«* njim, pa i onda kada intenzitet tog »utiska« ni blizu nije takav da zahteva romantičarske »krvave jauke« ili »zvonki prodirući smeh«. Artificijelnost u stihovima Bože S. Nikolajevića u prvom redu je delo ove mentalne njegove tehnike: ovoga njegovoga nastojanja da ovlada »živim utiscima«, — i koje je bilo *osnovno* nastojanje subjekta građanstva ove epohe, od »stoičkog« Rakića i estetizantskoga Dučića do Bogdana Popovića, koji je pozivao

prihvatljiv, i za sopstvenu svest, i za druge. I »vihorova pesma« i »mećava zlobna« ostali su negde u daljini: po njima je popadao sneg bezbrige, tako da izgleda da na zemlji »nema ništa crno«,[21] preobražavam se, pod ovim snegom »ležernosti«, pa mogu da kažem: »Sad postajem dobar (. . .) I opraštam brzo«.[22] »Sav od snega beo«, ja sam »dobar« i ja »opraštam«: nikome neću reći da je *lopov, glupak, beslovesna stenica*«; nikoga neću da optužujem *za utaju državnog novca*.[23] Niko neće da me progoni, niti ću ja da budem progonitelj (progonjeni progonitelj).[24] Kada me hoće

» . . . da savladamo svoja osećanja, da umerimo svoje želje i svoje nade« *(Šta Srbi imaju da nauče od Engleza;* v. Bogdan Popović, *Članci i predavanja*, izd. *Srpska književna zadruga*, kolo XXXV, br. 236, Beograd, 1932), — ali u kome nastojanju je on, lomeći i laž i istinu patosa, ne jednom stizao do samo potiskujućeg otuđivanja od sopstvenih sadržaja.

[21] »Vej, sneže, vej! / Pod Plaštom će tvojim / *Razlike* se skriti, / Sve će onda isto — / Svuda belo biti. / Vej, sneže, vej! / — / Vej, sneže, vej! / A kad budeš zemlju / Jednom svu ogrn'o, / Biće k'o da na njoj / Nema ništa crno. / Vej, sneže, vej!« *(Studenke, 3).*

[22] »Ja te mnogo volim . . . / . . . / I kroz ljubav ovu osećam već kako / Sav postajem dobar, i ostaću dovek. / Jačaju mi krila, sve podnosim lako / I opraštam brzo. Bivam novi čovek« *(Preobražaj).*

[23] V. u brošuri Bože S. Nikolajevića *Povodom jedne paskvile, odgovor G. dr. Vlad. R. Petkoviću, pomoćniku čuvara Nar. Muzeja* (odštampano iz *Pravde)*, Beograd, 1907: »Da vidite, strpeljivi čitaoci, kako lopov vrda a ne odvrda!« (str. 12), » . . . pišem ove redove da bih se oprao od denuncijacija, kojima me jedan glupak kalja« (str. 7), » . . . od toga me doba ovaj beslovesni čovek ne ostavlja na miru, primoravajući me da uvek osetim tačnost Hajneovog stiha: da ničega nema odvratnijeg od dvoboja s jednom stenicom!« (str. 21). [U članku o Žiči, u *Starinaru*, dr Vlad. R. Petković pisao je i o pitanju narteksa (njihovoj nameni), koje je Boža S. Nikolajević prvi pokrenuo u svojoj doktorskoj disertaciji u knjižici *O srpskoj crkvenoj arhitekturi*. U ogledu *Manastir Manasija* on na to ukazuje (str. 9—11); na Petkovićev odgovor, brošuru *Protiv klevete* (1907), objavio je on svoj odgovor *Povodom jedne paskvile*. Istom prilikom optužio je Nikolajević i Miloja Vasića, »čuvara« Narodnog muzeja, da je »jedinstvena neznalica« (str. 34). Ali, ne samo što » . . . komičnijeg preduzeća od Vasićevog iskopavanja u starom Viminacijumu nema na zemljinom šaru« (str. 35—36), i što se »čovek (. . .) mora skameniti kad vidi, koliko je novaca prosula srpska država za ono nekoliko, tamo iskopanih, krnjaga od starih ćupova i polovnih votivnih reljefa« (str. 36), nego je Vasić dobio i 200 (» . . . *i slovom: dve stotine«)* dinara da ode na proslavu stogodišnjice mađarskog Narodnog muzeja, ali tamo nije otišao, tako da se Boža S. Nikolajević pita: »A gde se dedoše onih 200 dinara?« (str. 42), i tako da se rasprava o srpskoj crkvenoj srednjovekovnoj arhitekturi meša sa paskvilanstvom najniže moguće vrste. Ne krije li se, ispod pesničke »ležernosti« Bože S. Nikolajevića, i *napetost* ovoga obračunsko-istrebljavajućeg sveta univerzitetskih »lopova« i »glupaka« koji se međusobno proždiru?]

[24] Sin dr Svetomira Nikolajevića, — književnika (za svoje doba izuzetnog poznavaoca evropske, posebno engleske, literature: *Listići iz književnosti*, I—II, izd. *Državna štamparija*, Beograd, 1883, 1888), jednog od osnivača i prvaka radikalne stranke, a zatim njenog ogorčenog protivnika i istaknutog državnika pod vladom Milana Obrenovića (posle u krvi ugušene Timočke bune), — Boža S. Nikolajević se po svrgavanju dinastije Obrenovića (maja 1903) našao u sukobu sa novim režimom. Posebno je, izgleda, tome doprinelo njegovo učešće u borbama oko takozvanog »zavereničkog pitanja«, koje je pokrenuo njegov otac, oktobra 1905, tražeći u Narodnoj Skupštini »da oficiri-zaverenici budu iz vojske uklonjeni, jer su prekršili vojničku zakletvu i time izneverili osnovno načelo monarhije« *(Radikalna stranka i Svetomir Nikolajević*, Beograd, 1938, str. 16): zastupao je mišljenja Svetomira Nikolajevića u listu *Za Otadžbinu*, 1905. i 1906. »Ali se našlo udvorica i nesavesnika koji njegovu (Svetomira Nikolajevića, — R. K.) kontrazaverenićku delatnost tumačiše kao nelojalnost. Zbog takvog skroz pogrešnog, zlonamernog tumačenja imali smo i naš otac i mi, njegovi najbliži, da dugo godina podnosimo svakojake nepravde i proganjanja, i to baš od strane onih koji su od naše kuće samo dobra videli« (u istoj knjizi, takođe str. 16). — U već navođenoj brošuri *Povodom jedne paskvile*, govoreći kako su ga »zapostavljali i maltretirali« na fakultetu (1905. izabran je za »privremenog docenta«, za tek osnovanu katedru istorije umetnosti), on ponavlja isto, i pri tom posebno ukazuje na Bogdana Popovića: » . . . Kad god sam imao kakvu stvar pred fakultetom, odbijali su me; kad sam protestvovao, oni slegahu ramenima. Jedan je od njih imao bar toliko iskrenosti, da mi kaže: ‚The, gospodine, vi imate jednu manu: — otac vam je Svetomir Nikolajević!' Najrevnosniji u ovom maltretiranju bio je g. Bogdan Popović. Taj bivši i sadašnji dvorski čovek nije propuštao ni jednu priliku, da preko mojih leđa dostavi svoju lojalnost gde treba. Jedanput sam zbog toga kod njega lično protestvovao. On je tada bio dekan Filozofskog fakulteta i naš se razgovor vodio u rektorskoj sobi. Slavni kritičar reče mi tada: ‚ja bih, g. Nikolajeviću, najviše voleo da nas dvojica ne živimo u istom mestu; da ste vi, recimo, u Minhenu, a ja ovde — ili obratno!' Jedan vanredan profesor iz Filozofskog fakulteta učinio me je pažljivim na neprijateljstvo g. Bogdanovo; drugi opet, redovan profesor, ponovio mi je isto, dodavši: ‚on mrzi ne samo vas, no i vašega oca, brata — celu kuću! . . .' Pa zašto nas taj simpatični čovek mrzi? Zato što se danas, u ‚Svetom Stanju', isplaćuje proganjati ljude, koji dopuštaju sebi slobodu, da drukčije misle« (str. 27—28). — (V., u istom tekstu, na str. 30, o Bogdanu Popoviću: »Mene ne čudi što kompanija g. Bogdana Popovića smatra Filozofski fakultet za filijalu redakcije *Srp. Književ. Glasnika;* ljudi koji joj pripadaju povezani su međusobnim interesima, i pošto se kao pojedinci, zbog svojih sumnjivih sposobnosti, ne bi mogli održati na površini — primorani su da obrazuju falangu i da rade ‚svi za jednog'; ali me zadivljuje fakat: da niko iz univerzitetskog kolegijuma ne drži to za povredu ugleda i dostojanstva univerzitetskog«.)

Bogdan Popović (koji je, inače, voleo da ja živim u Minhenu, a on u Beogradu, »ili obratno«), *onda me on hoće onako kako ja hoću sneg:* kao ovo »preobražavanje«, magijom bezbrige, svega »crnog« u »belo«, kao ovu »ležernost« umesto slobode.

Ako i nije izvesno da je jedino sneg, zavejavajući sve »razlike«, mogao da pomiri Božu S. Nikolajevića i Bogdana Popovića, sasvim je sigurno da je jedino potreba za lakoćom i

igrom, u njihovom teškom odsustvu, mogla ovu pesmicu da uzdigne do ranga *antologijske* vrednosti. Ono što ovde hoće Bogdan Popović, to je pre svega ova mala ljupkost »ležernosti« umesto slobode; ali ono što ovde, u ovome emocionalnom samo-otuđenju, *ispod* te ljupkosti, stalno preti da provali, i što toliko puta, u stihovima Nikolajevićevim, i provaljuje, to je *trivijalnost, tekuća konvencionalnost, čak vulgarnost:* »O, hvalim te, draga! Ti si moje mlade / Prosvetila (!) težnje, ozarila sobom / Moje lepe snove, moje slatke nade, / I biće si moje ispunila tobom, / — / *Sad sam tako dobar; pa te molim,* draga, / Štiti me, i brani, i brani, i uvek mi daruj / Moć voleti čisto«.[25] Opuštenost je ovde samo u *tonu* samo u ovome: »Sad sam tako dobar; pa te molim . . .«; sve ostalo je konvencionalnost pozno-romantičarskog stihovanja na najnižem nivou (»lepi snovi«, »slatke nade«), *katastrofa govora* u otuđenosti od sopstvene istine, u kojoj se ne može biti »dobar« ni »voleti čisto«: sve ostalo je *prljavost samoskrivanja* u fraze »lepi snovi«, »slatke nade«. Ono: »Ja uvideh da sam zap'o, / To jest — da te zbiljski volim!« neodvojivo je od ovih »lepih snova« i od ove »slatke nade«, kojima tako drastično stilski protivureči: u osnovi stilske protivurečnosti govora vulgarne fraze (»Ja uvideh da sam zap'o«) i poetske konvencionalnosti (»lepi snovi«, »slatke nade«) jeste ova erotsko-govorna otuđenost koja pristaje, podjednako, i na vulgarnost samoironisanja i na konvencionalnost samopotiskivanja, ostajući nepresušno vrelo tuđosti govora, koju nikakva »ležernost« ne može da savlada.

To je zatvoreni krug.[26] Nema izlaska, jer nema preobražaja: svest ostaje u bezizglednom kolebanju između realizma i nemoćnoga, ali još nepreživljenog (nepreboljenog) romantizma. To je realizam kao nemoć ovoga romantizma: to je Beograd u proleće, kao na fotografskom snimku (dimnjaci, vojnički doboši, čak jedan seiz koji »konja / Lonžira u krugu, i zemlja što skače / Pod kopitom — još vlažna — svežinom vonja«, dok »u državnoj bašti, tamo, putu bliže, / Robijaši grću, kopaju i vlače, / Dok rekom, dimeći, jedna lađa stiže«), i to je jadanje B. S. Nikolajevi-

[25] *Preobražaj*

[26] U knjizi *Pesme,* umesto: »Ja uvideh da sam zap'o« nalazi se: »*I uvideh, sve je dockan*«. Očito, Nikolajević je hteo da pobegne od ove vulgarnosti, ali je mogao umesto nje da nađe samo bezizražajnu konvencionalnost: »sve je dockan«. To je, zaista, zatvoren krug: iz vulgarnosti u konvencionalnost i iz konvencionalnosti u vulgarnost.

ća: što on, dok oko njega stvari »stiču obnovljenje svoje«, ostaje »stari«, ne obnavlja se, s prolećem, kao sve te stvari, nego čezne za prošlošću, i »za nečim, maglenim, k'o snovi«.[27] Ali, koje i kakvo to »obnovljenje« stiču ove stvari u njegovom beogradskom pejzažu? To je jedan skroz realistički pejzaž. U jednom trenutku, objektiv koji snima ovaj pejzaž stiče sposobnost približavanja (fantastičnu, za ovo doba): eno kako B. S. Nikolajević sa velikoga plana, koji obuhvata gotovo celi Beograd (viđen sa dunavske obale), prelazi na detalj: približava se onome seizu koji »lonžira« konja, i ne vidi samo njega i konja, nego i zemlju koja »skače« pod kopitom, pa čak i oseća kako je »još vlažna — svežinom vonja«. Gde je tu ono »magleno, ko snovi« njegove čežnje? Gde »obnovljenje«? Preko toga »maglenog«, tako tipično simbolističkog (zajedno sa čežnjom za prošlošću), pada, ujednačenim ritmom, ova zemlja pod kopitom konja (kopitom većim, odjednom, od celoga pejzaža). To kopito, što baca zemlju, — taj mali trijumf realističnosti, — našao je B. S. Nikolajević *umesto* svojih »maglenih snova«, i u nemoći svojoj za njih: to je realizam, umesto simbolizma »mistike proleća« (i, kao u nesporazumu Nikolajevićevom sa samim sobom, pod naslovom *Mistika proleća);* pamti se to anti-mističko kopito, svakako (taj najviši trenutak realističnosti u Nikolajevićevoj poeziji), a ne ovi konvencionalno-bezizražajni »magleni snovi«; ali, to kopito, taj *mali trenutak velikoga likovanja realističnosti nad svakom mistikom,* ali i nad svakim »obnovljenjem«, našao je B. S. Nikolajević upravo u žudnji za »maglenim snovima« (ili za »lepim snovima«, »slatkim nadama«): njegov pogled otkrio je ovo kopito, — jedinstveno u srpskoj poeziji ovog vremena, — isključivo zato što je tražio te »maglene snove«. Ispod ove realističnosti jeste nepreživljeni romantičarski grč za »maglenim snovima«: samo ta žudnja za »maglenim snovima« i mogla je, u nemoći svojoj, da ugleda ovo kopito. (Kako da nađe to kopito onaj koji njega hoće? Kako da se bude realista bez romantičarske duše? Potrebna je duša zaverena »maglenim snovima«, da bi se, u njenom slomu, ugledalo ovo kopito: ono je forma nemoći ovih »maglenih snova«.) Ali, to ovde može samo da se pretpostavlja; to ovde nije i stvarnost: nema ukrštanja ovoga »kopita« i »maglenih snova«, kao ukrštanja realističke i romantičarsko-simbolističke težnje, putem novog, tvoračkog, jezika, koji bi se

[27] *Mistika proleća (Brankovo Kolo,* 1910, XVI, 10); *Stihovi, Pesme.*

našao tim ukrštanjem. *Granica* između realističkog »kopita« i romantičarsko-simbolističkih »maglenih snova« jasno je povučena, i to tako da pesmu čine dva dela bez stvarnije veze: prvi, i veći, njen deo je deskriptivno-realističan; drugi, i kraći, deo (poslednje tri tercine, sa zaključnim, odvojenim, stihom: »I čeznem za nečim, maglenim k'o snovi . . .«), jeste u znaku romantičarsko-simbolističkog programa (ne i jezika), skroz anti-realistički, pa su to, stvarno, dve pesme (dva sveta, dva rukopisa) pod jednim naslovom, jedan neuspeli hibrid realizma i simbolizma.

Ostaje tu stalno *neka slabost,* koja je (kao i uvek) pre svega slabost za ukrštanje. (Šta povlači granicu, šta je čuva, ako ne slabost?) U govoru, ta slabost zadržava Nikolajevića u bezizglednom kolebanju između realizma koji završava u vulgarnosti » . . . da sam zap'o«, i romantizma sa nivoa »lepih snova«, u znaku romantičarsko-realističke građanske konfuzije s početka veka: »I verujem, eto: da se ima rašta / Živeti u svetu, i da sva čeznuća / Spram lepote stvarne prazna su i tašta. / — / Život kad se shvati ima svojih draži, / Nagradu za naše trude i pregnuća / Uvek gubi onaj koji više traži«.[28] To je *romantizam napadnut strahom od gubitka,* želja za onim što je »više«, ali u svesti da »gubi onaj koji više traži«: lepota ostaje ne-stvarna (romantičarska), ali joj se odupire ovaj strah od »gubitka«. Ona se stalno traži, ali i odbija. Pesma se ovde (kao i ljubav) i hoće i neće. Sve je kolebanje. Doziva se »nadahnuće«, svakako, ali nema nadahnuća koje bi moglo da izvuče volju iz makaza ovoga stalnog udvajanja između »više« (»lepih snova«) i straha od »gubitka« (». . . da sam zap'o«), a pogotovo to nije ono nadahnuće, svedeno na moju *dužnost* da druge obaveštavam o svojim bolovima i radostima koje je ovaj *antologijski pesnik* Bogdana Popovića pokušao ovako da opiše: »To su časi kad osećam da je / Dužnost moja da i drugi znadu (!) / Ono što me mnogih misli staje: / Bol i radost, i svaku mi nadu«, u stilu altruizma koji bi, možda, izgledao samo kao stvar krajnje nespretnog pretvaranja (» . . . Kad svet volim i kad ništa ne bi' / Sebe radi otrgao njemu«), da ne završava u objektivnoj komičnosti duše koja, laskajući sebi, i pod jevtinom maskom skromnosti, preuzima zadatak: »Za sve

[28] *Na zemlji (Srpski književni glasnik,* 1906, XVII, 3; *Stihovi).* Ovu pesmu, koja bi imala da kaže »filosofiju« Ćurčinovog »od ovoga sveta«, Nikolajević nije uneo u knjigu *Pesme.*

lepe osećaje svoje — / Dati ljud'ma *skromnu* pesmu na dar«.[29] U stvarnosti bezizgledne udvojenosti »više« i »gubitka«, *dar* ovog altruizma može da bude, osim »Bau! bau!«-nestašluka, samo još *ćar* i *bakšiš,* obećan *kočijašu Simi:* » . . . O, kako sam srećan! / Šibni vrance, Simo, znaš već ko me čeka. / Da si blagosloven, da si dugovečan! / — / Tako, samo tako! Ako rano stigneš / Za oboje biće *ćara* kao kiše: / *Ti ćeš tada veći bakšiš da mi digneš,* / A ja od svog zlata poljubaca više!«[30] Meni, pesniku, poljupci od mog »zlata«, kočijašu Simi »bakšiš« (koji će, istina, on *da mi »digne«,* ali uz moj pristanak, i čak uz mali dodatak patrijarhalističke, dobroćudno-zaštitničke, blagonaklonosti starijeg prema mlađem: »Da si blagosloven, da si dugovečan«), a svima drugima ovu pesmu romantičarskog »zlata« i realističkog »bakšiša«, kao »ćar« ove male igre »ležernosti« i »slobode« koja unosi kočijaša Simu i reč *bakšiš* u poeziju (i ovo, naravno: » . . . da mi digneš«), ali čuva romantičarsko »zlato«, ne samo po inerciji (kojoj »ležernost« takođe otvara vrata), nego i u očiglednoj potrebi da izmiri nivo »višeg« i nivo »gubitka« (kao nivo »zlata« i nivo »bakšiša« *u romantičarsko-realističkom dvojnom knjigovodstvu* Bože S. Nikolajevića): da nas učini poetičnim, »kao u detinjskoj bajci«, ali usred sveta i svesti »ćara« i »gubitka«, koji ne pristaju na ovakve poetičnosti.

Veoma brzo su se te poetičnosti raspale; veoma brzo su se iscrple ove Nikolajevićeve igre između romantičarskog »zlata« i realističkog »bakšiša« (između konjskog kopita i »maglenih snova«): posle 1910, Boža S. Nikolajević ne samo što nije više pokušavao da igra ove igre, nego je prestao, za dugo vreme (sve do 1926), i da objavljuje stihove.[31] Bilo je uzaludno opominjati ga (uz romantičarsku priču da su »beda i nesreća (. . .) najživlji motori poetske produktivnosti«), da mu je »borba za svakidašnji

[29] *Njoj (Srpski književni glasnik,* 1906, XVII, 3); *Stihovi.* Ni ova pesma nije u knjizi *Pesme.*

[30] *Po zimi, 3.* — Izostavljeno u knjizi *Pesme.*

[31] Između 1910. i rata objavio je samo jednu pesmu, i to tražeći se u jalovom pokušaju restauracije pozno-romantičarskog patriotizma: *Car Lazo bdije: Novi srpski vek,* 1913—14, I, 12 (isto u *Bosanskoj vili,* 1914, XXIX, 1—6). Tek šesnaest godina kasnije, 1926, počeo je ponovo da štampa pesme. [Objavljivali su ih: ***Sloboda*** **(1926),** ***Reč i slika*** **(1927),** ***Vreme*** **(1927),** ***Ilustrovani list*** **(1927),** *Volja* (1928), *Pravda* (1932, 1936). *Naša radost* (1937, 1938).] Ove pesme, sabrane u ciklus ***Motivi sa Mlave,*** objavio je, zajedno sa izborom iz ranije svoje poezije, u knjizi *Pesme.*

hleb« izbila »liru iz ruke«, pa se »cela jedna inteligentna energija i ceo jedan lep talenat troše (. . .) u jalovoj političkoj borbi svakidašnjice«: [32] ta *»jalova* politička borba svakidašnjice« bila je njegova *jedina* borba, kao što je blato poratnog »ćara« i »gubitka«, političkog pamfletizma, građanske patriotske fraze i »solidne robe«, u kome se *raspao,* zauvek, Boža S. Nikolajević »sav od snega beo«, postalo njegov *jedini* svet. Nikakav »lirski aktivitet« Boža S. Nikolajević tu nije mogao da razvije, kao što nikakav njegov sneg »ležernosti« nije mogao da zaveje ovo blato: invazija tog »realističkog« blata, kojoj se on pokušavao da suprotstavi pre 1910, postajala je sve neodoljivija, da bi 1919. dostigla apsolutnu moć: u ovo doba Boža S. Nikolajević nije imao samo da dokazuje da su ga drugi pokrali, nego je imao da dokazuje da nije izdajnik nacije.[33] Ako je

[32] Vojislav J. Ilić Mlađi, u članku o Nikolajevićevoj knjizi *Stihovi; Dela i ljudi, I,* izd. *Knjižarnica Rajkovića i Ćukovića.* Beograd, 1921. To su one »neznatne dopune i modifikacije« koje je, kako sâm napominje, V. J. Ilić Mlađi uneo u ovaj članak (objavljen prvi put u *Bosanskoj vili,* 1907, XXII, 7, 8. i 9, i u kome jedva da ima neke vere u dublju opravdanost Nikolajevićevog »lirskog aktiviteta«: ceo članak svodi se na ideju da Nikolajević nije još došao do svoje pesničke individualnosti). Ali, V. J. Ilić Mlađi hoće Božu S. Nikolajevića kao protivnika Bogdana Popovića i Jovana Skerlića. (Nikolajević je pisao u dva maha o Skerliću: prvi put o njegovoj *Istoriji nove srpske književnosti,* pod naslovom *Jedna rđava knjiga,* u *Štampi,* 1914, br. 59, a drugi put o njegovome jugoslovenstvu: *Jedan lažni jugoslovenski apostol; Beogradske novine,* 1917, III, 264. i 265). U svoju *antologiju srpske lirike od Branka do danas (Knjižarnica Rajkovića i Ćukovića,* Beograd, 1920) uneo je V. J. Ilić Mlađi osam Nikolajevićevih pesama (isto koliko i svojih i Jovana Dučića). U tome ga je nadmašio samo Svetislav Stefanović (takođe protivnik Skerlića i Bogdana Popovića), koji je, kao »komesar« *Srpske književne zadruge,* pod fašističkom okupacijom, u *Novu antologiju srpske lirike (Srpska književna zadruga,* knj. 305. i 306, Beograd, 1943/44) uneo devetnaest pesama Bože S. Nikolajevića.

[33] Posle prvog svetskog rata napadan je zbog saradnje sa nemačkim okupatorom: bio je »šef građanske uprave u etapnom srezu Požarevačkom« i sarađivao je u okupacijskim *Beogradskim Novinama.* [Za isto je bio optuživan i njegov mlađi brat, Dušan S. Nikolajević, kao i Bora Stanković, koji je takođe bio saradnik *Beogradskih Novina.* Da se oseti sav *užas blata* u kome Boža S. Nikolajević nije ni pokušao više sebe da zaveje snegom »ležernosti«, dovoljno je samo baciti pogled na članak koji je Dušan S. Nikolajević objavio kasnije, u listu *Vreme* (1929, IX, 2600), povodom knjige Bore Stankovića *Pod okupacijom (Dela Borisava Stankovića,* knj. VII, Beograd, 1929), u kojoj ima reči i o radu D. S. Nikolajevića pod okupacijom: Stanković je još pre rata bio »pregažen«, »pijan«, »potpuno moralno utučen«; kasnije, on je »bedan«, »jedna gotovo tužna mrlja«, »jedna fizička, duhovna i moralna ruina«: on ne zna da radi ništa drugo nego da »mangupski kleveta«, a njegova knjiga *Pod okupacijom* jeste »očajni pad jednog

jezikom stiha nekada pokušavao da savlada pamfletski jezik ogorčenja (u stilu onoga: »Sad postajem dobar (. . .) I opraštam brzo«), — pa je bio, istovremeno, pesnik ljupkosti »Bau! bau!«-nestašluka i pamfletist, — sada je taj pamfletski jezik stihijno provalio sve brane, i obuzeo ga u potpunosti, kao jezik

čoveka koji je izgubio dar i dušu« i postao jedno »ružno telo«, ». . . netrezno šunjalo koje se uvuklo u bure od rakije.«]

Od 1919, kad su se pojavili prvi članci Bože S. Nikolajevića o ovoj stvari, u *Večernjim Novinama* i *Tribuni,* do 1923, kada je u Beogradu štampao knjigu *Pod Nemcima,* on je svoju odbranu pretvarao u napad, nastavljajući, tako, članak *Dve Srbije,* objavljen u *Beogradskim Novinama:* vrline pregalačke i ustaničke Srbije zadržale su se, uglavnom, »u seljačkim masama«, dok su kod »varošana« (»inteligencije«) one sve ređe. Tu je sve češći tip kome je »uvek dobro, (. . .) i u ratu i u miru«; sada [za vreme rata, — R. K.), u Švajcarskoj »pred neobaveštenom Evropom simulira obeskućenu i patničku srpsku inteligenciju; drugi je ostao ovde i uspešno pomiruje najsuprotnije pojmove: izvlači iz okupacije lepu vajdicu, na štetu svojih sugrađana i bližnjih, i, u isto vreme, izdaje se za rodoljuba«. (Ovaj članak preštampao je Nikolajević u pismu uredniku *Tribune, — Tribuna,* 9. decembar 1919, — i u brošuri *Laž i kleveta, — naličje lista »Politike«,* Beograd, 1920, str. 24—28. — V., u vezi sa ovim, u Nikolajevićevoj pripoveci *Mata Natrapalo,* objavljenoj u časopisu *Volja,* juni-juli 1927, i kao poseban otisak: ». . . Po tom nastaje drama *Dve Srbije.* Ona što izmače neprijatelju, doživela je albansku Golgotu; Srbija koja pod neprijateljem ostade na ognjištu, imala je Golgotu okupacije. / Izbegli Srbi, — to su Obilići; neizbegli Srbi jesu Brankovići. / Prema tome, Mata je Miloš Obilić, a pisac ovih vrsta — Vuk Branković«.)

Pozivajući se na nedeljivost morala, i zahtevajući da se svima po istim zakonima sudi, pa ». . . makar se pri tom pojedine ministarske stolice zamenile optuženičkom klupom«, on je kritikovao posleratnu vladu što štiti liferante i ratne bogataše i što se u njoj nalaze stvarni saradnici okupatora (». . . Prvenstvo u tom kolu pripalo bi g.g. Voji Veljkoviću, sadašnjem Ministru Finansija, i Vasiliju Antoniću, biv. srpskom ministru i kraljevsko-srpskom đeneralštabnom pukovniku, kao predsednicima Beogradske Opštine pod neprijateljem. Ima li većeg nemorala, nego goniti skromračne predsednike seljačkih opština, a predsednika prestonice, pod neprijateljem, dizati na ministarsku stolicu?«, — *Svi ili nijedan — »Kazna krivcima, Pravda nevinima!«, Tribuna,* 25. novembar 1919; preštampano u brošuri *Laž i kleveta).* U isto vreme, optužio je predratnu srpsku vladu za slom države, 1915, i za okupaciju: »Okupacija Srbije nije usledila zbog neizbežnosti ili zato što se nije mogao predvideti slom države, te ga blagovremeno otkloniti, već zato što je tadašnja vlada, strepeći od pravednog narodnog gneva, svesno i namerno obmanjivala svet: da opasnost ne postoji« *(Pod Nemcima,* str. 15); »Za vreme aneksione krize, Srbija je po mišljenju merodavnih stručnjaka bila potpuno nespremna ma za kakvu oružanu akciju. (. . .) Dražiti u to vreme svet na rat [Nikolajević ovde napada *Politiku,* za njeno sistematsko anti-austrijsko pisanje, — R. K.], naročito kad se setimo ondašnje političke konstelacije u Evropi — Engleska i Francuska bile su odlučno protiv rata — dražiti, dakle, onda svet na rat, značilo je *ići na ruku Austriji,* još nešto gore: značilo je vršiti izdajstvo prema Otadžbini« *(Laž i kleveta,* str. 14—15).

ovoga blata u kome nema mesta ni onakvom kolebanju između »zlata« i »bakšiša« kao u ranijim pesmama Nikolajevićevim.

Istina, u poznim njegovim stihovima, koje je pokušavao da piše, znatno kasnije, nastojeći da se iz ovoga blata vrati poeziji, ima i romantizma i realizma, ali granica između njih povučena je brutalnije nego u ranijoj njegovoj poeziji, kao da se onaj koji ih je pisao nije, ni jednoga jedinog trenutka, upuštao (pa makar i samo na površini, i uvek slabošću svojom čuvajući ovu granicu)

Naporedo sa ovom kritikom, razvijao je on *pohvalu* nemačkom okupatoru u Srbiji, tvrdeći da se »za vreme trogodišnje okupacije Srbije, između našeg naroda i Nemaca bio razvio čak izvestan odnos prijateljstva« *(Pod Nemcima,* str. 9: »... Već prema Bugarima nije bilo toga. Naravno da su i Nemci sa svoje strane tome vrlo mnogo doprineli«), ili tvrdeći da »Nemačka nije prema srpskom narodu gajila nikakvih trajno zavojevačkih namera, niti je bila politički zainteresovana u Srbiji. (...) Nije bilo retko čuti od ovog ili onog nemačkog oficira, da će Srbija ne samo postati slobodna, nego još i uvećati se. Austrijanci i Bugari, na protiv, živeli su u blaženoj samoobmani da će ostati njeni stalni gospodari« *(Pod Nemcima,* str. 16). (Karakteristična je, u tom pogledu, i str. 17, u knjizi *Pod Nemcima:* Svetomir Nikolajević odbio je, novembra 1915, ponudu da bude civilni guverner Srbije, objašnjavajući generalu grafu Vestarpu, Makenzenovom izaslaniku, da »... ne smemo ništa preduzimati mimo volje i bez pristanka onih, koji radi našeg oslobođenja odoše da dalje ginu: / — Dajte nam, gospodine generale, odobrenje njihovo, pa ću ja, ovako star, prvi pomoći u toj plemenitoj nameri. Bez toga, mi imamo samo jednu dužnost: da budemo prema vama lojalni i da mirno čekamo. / Generala grafa Vestarpa beše očevidno ganuo ovaj odgovor očev i on mu je, zatresavši mu energično desnicu, rekao odsečno, onako po vojnički: / — Tako govori patriota. / Posle toga je cela naša porodica pila čaj s generalom moćne neprijateljske armije. (...) Razgovor je tekao neusiljeno, o opštim pitanjima svakidašnjice, o svemu što takozvane neprijatelje, ako su kao ljudi dobri, približuje jedne drugima«.)

Finale svega ovoga je upućivanje Srbije na Nemačku, jer »... posle ovog strašnog rata, koji je Nemcima doneo poraz i oslobođenje od pruskog militarizma, ne grozi nam više nikakva opasnost, te prema tome, treba da otpadne potpuno naša ranija nepoverljivost i da ustupi mesto uzajamnom poverenju. (...) Mi nemamo nikakva razloga da zaziremo od (...) trgovačke ekspanzije Nemaca. Kao narod, koji je industrijski i kapitalistički slabiji, mi moramo u tom pogledu uvek zavisiti od jačih, pa bili to Nemci, Francuzi ili Englezi. *Nama je glavno da dobijemo solidnu robu, ali što jevtiniju i što brže. A to nam Nemci mogu najbolje dati« (Pod Nemcima,* str. 69). — Godine 1938, u knjizi *Radikalna stranka i Svetomir Nikolajević,* Nikolajević je pisao da se, »... baš usled najnovijega istorijskog obrta na našoj severnoj granici [prodor hitlerovske Nemačke u Austriju, — R. K.], može pouzdano očekivati, da u budućnosti budemo i *mi* i Nemci još više upućeni na *uzajamnu saglasnost i uzajamno poštovanje«* (str. 64). — Da li je i zbog toga Svetislav Stefanović pod drugom, hitlerovskom, nemačkom okupacijom Srbije, isticao Božu S. Nikolajevića, oglašavajući ga, čak, — i bez ikakve veze sa njegovim stihovima, — za pesnika čijim delom produžava se »prenos nemanjićke tradicije«?

u igre svog romantičarsko-realističkog dvojstva. Ovde je romantizam lišen i najslabijeg iskušavanja realističnosti, iako u njemu, s vremena na vreme, odjekne poneki odlomak tekuće govorne fraze: to je nekakav »čisti« i, u svojoj »čistoti«, potpuno *anahron* romantizam u koji je Boža S. Nikolajević (i gluv i slep za duh svoje epohe, ali i u očitoj regresiji u odnosu na ranije svoje pesme) pokušavao *da se vrati* onako kako je, sve češće, pokušavao iz Beograda ovih godina da se vrati u stiška žita i među mlinove na Mlavi, kao da bi tamo zauvek da ostane.[34] Molio je selo (kao i mnogi drugi pesnici pometenoga građanstva ovoga doba, iako možda, sa više razloga), da njemu, »varoškom gostu«, pruži »okrilje blago«,[35] ali u tim molbama nije nalazio poeziju, kao što ni u selu nije nalazio ovo »okrilje«: na selu ga je dočekala »vreva« u birtiji, prepunoj »poreskih glava« i »puste šljivovice« (»U birtiji vreva ... Moglo bi se reći, / Sve poreske glave da su tu na broju: / Naizmence prazne okanicu svoju, / Šljivovica pusta ne prestaje teći«),[36] a ne »Neka beskrajna tišina, nalik sveštenom gaju genijalnog Beklina«, koju je nekada tražio, kao njegov pesnik Branko (u odelu »od belog segeltuha« i sa »plavičastom leptir-mašnom«), u drami *Milkin ključ.*[37] Žalio je, zajedno sa

[34] Tu se javlja šantićevski božji blagoslov (»I blagoslov čujem, / što se na Stig sliva — / k'o da Gospod lebdi / povrh stiških njiva«, — *Pokraj njiva),* i šantićevska, takođe, žetelačka pesma, uz doslovce pozno-romantičarski stilizovan Nikolajevićev odjek na nju (»Na zapadu nebo / sve više se žari, / kao da bi htelo / da ih sve ozari. / — / I da im u pesmu, / punu čudne sete, / od večernjeg ruja / ružice uplete«, — *Dolazak),* ili pokušaj da se, malom onomatopejskom igrom, dočara veselost u mlinu (»Buči jaz i dalje, / K'o džandrljiv džin, / A klopotom svojim / Smeje mu se mlin — / Klapa — tapa, — klap, / Tapa — klapa — tap!«, — *Pred mlinom).*

[35] *Blizu sela*

[36] *Sloga i rad*

[37] Taj Branko, u ovom »komadu iz narodnog života« *(Izdavačka knjižara Gece Kona,* Beograd, 1934), jeste sâm Nikolajević: on recituje negdašnje Nikolajevićeve stihove: »Zanemele ptice, / Kobno Mlava ćuti, / U vrbovom granju / Ćućore minuti«. Nikolajević ga blago anti-romantičarski karikira. Uopšte, realistička tendencija ovde je jaka, ali joj se suprotstavlja nepregoreli romantičarski sentimentalizam. Bezazleno humoran pred seljaštvom, nenametljivo kritičko-realističan (i to ne uvek) u prikazu porodice vlasnika mlina, Nikolajević je romantičarski sentimentalan kad prikazuje hajduka koji je, prerušen u popa, došao da opljačka mlin: odmetnik od sveta zato što mu je kćerka izvršila, u nesrećnoj ljubavi, samoubistvo, on neće da opljačka vlasnika mlina, jer se u odsudnom trenutku setio svoje kćerke. Tako se, ovom kontradikcijom realizma i romantičarskog sentimentalizma, koja je *bitna* kontradikcija Bože S. Nikolajevića, čuva društveni status quo: vlasnicima mlina ostaje novac, a hajduku nesreća koja mu čuva »poštenje«.

»bivšim obermilerom«, mlinarom Matkom, za starim mlinom kojeg je zamenio »tehnike moderne (. . .) razmetljiv div«,[38] video je kako »gospodar pokojni«, ili »mrtav gazda« (u stvari: »firma *I. Bajloni i Sinovi«),*[39] u ponoć, posećuje mlin, pa prepadne radnike,[40] pričao je kako se, — opet u ponoć: u »čas stravični«, — iz Mlave dižu »plavokose nimfe« (hajneovske), zajedno sa vilama i »odmetnicima mrtvim« (srpskim),[41] ali video je, osim nimfe i Kate Milana šlosera (za kojoń svi seoski momci luduju, ali ona ne sme ni da ih pogleda, jer Milan šloser »za takvu šalu nije«),[42] i seljaka, invalida, iz rata, i pretvorio to svoje viđenje u satiričko karikiranje građanskog demagoškog udvaranja seljaku, sa refrenom »A ti samo za mrk vrat se češkaš, / Stojiš, zuriš i zbunjen se smeškaš«: ». . . Ti osvetnik Kosova si! Tobom / Kleta ljaga Slivnička je sprana! / Rob je tvojim vaskrsnuo grobom! / Carstvo celo niklo ti iz rana! / A ti samo za mrk vrat se češkaš, / Stojiš, zuriš i zbunjen se smeškaš. / — / Kapu dole! Bre, gedža pa gedža, — / Opanak mu celivati treba. / Sve on tegli, pucaju mu leđa, / A ne traži pogaču kod hleba. / A ti samo za mrk vrat se češkaš, / Stojiš, zuriš i zbunjen se smeškaš«.[43] Sećao se, u

[38] »Neveselo gleda i pomalo gnevno / Stari mlinar Matko: nov mlin mu je kriv — / Tehnike moderne taj razmetljiv div, / Što vagona brašna melje dvan'est dnevno! / — / Tu, na istom mestu, — zaljubljen u Mlavu, / Drugi mlin je staj'o decenija pet / I skromno je mleo za sav ovaj svet, / Dok mu požar nije ugasio slavu. / — / Staro dobro vreme! . . .«

[39] Mlin u Malom Crniću, »ugledno poljsko dobro« i »lepa bogata kuća« pripadali su Jaroslavu Bajloniju (za koga je bila udata Nikolajevićeva sestra). To je pozornica poslednjih pesama Nikolajevićevih i njegove drame *Milkin ključ;* u toj istoj kući boravio je, nekoliko dana 1915. feldmaršal Makenzen, a tu je bio i general fon Mozer, sa štabom svoje 107. pruske divizije: »U svojim uspomenama (. . .) iznosi on [Mozer] kako su se on i njegovi oficiri osećali vrlo prijatno, jer behu naišli na klavir, gramofon koji je reprodukovao Karuza, na kućno kupatilo i sve ostale udobnosti, i na mnoge moderne knjige iz engleske, francuske i nemačke literature, te su tako mogli u časovima odmora, koji su ovih jezovitih dana bili svakako vrlo retki, da prijatno prekrate vreme« *(Radikalna stranka i Svetomir Nikolajević* str. 66—67; isto i u knjizi *Pod Nemcima,* str. 6).

[40] ». . . I sat skriven kada / Izbijaše ponoć, žurno uđe tada / Gospodar pokojni; pa, prošavši svuda, / Nestade ga opet. / A nemi od čuda, / Mlinari se zbili svi u jedan ug'o / I za mrtvim gazdom gledali su dugo« *(Vampir u mlinu).*

[41] »Čas stravični kuca. Iz Mlave se dižu / Plavokose nimfe, sa Omolja sleću / Na zborište vile, od klisure stižu / Odmetnici mrtvi. Svi se meni kreću« *(Noć).*

[42] *Kata Milana šlosera*

[43] *Invalid sa Mlave.* — Ova pesma, koju je objavio i *Socijalistički radnički kalendar* (Beograd, 1928), završava se kao produženi odjek Nikolajevićevog članka *Dve Srbije:* »Moj seljače, o moj rođo, neka / Zna se ovo: čudna zemlja ova

uspomenama na Stevana Lukovića, kako je nekada i sâm, kao Luković, pisao ». . . strašne neke, metarske stihove u *Socijaldemokratu«,*[44] i štampao je, istovremeno, u knjizi *Pesme,* pod naslovom *Radenikov pogreb,* stihove o majstoru Francu, Čehu, koji je došao u Srbiju da bi poneo »steg proletera«, ». . . Ponosno, sa svešću, k'o zastavnik koji / U neravnoj borbi ispred drugih stoji«.[45] Gubio se, u totalnoj pometnji između ovoga majstora Franca, »staroga gazde« mlina u Malom Crniću, njegovog klavira, »gramofona koji je reprodukovao Karuza«, Kate Milana šlosera, dr Svetomira Nikolajevića (čija ga senka do groba nije ostavila na miru), mlavskih pomeljara i »plavokose nimfe«, heroja-bogalja i Mikelanđela, Rafaela, Koređa (čije senke su, iz godine u godinu, od njega bile sve udaljenije: prestao je o njima da piše), Minhena, Hajdelberga, Berlina (iz uspomena) i Beograda, između klevete i stihova, *Socijalističkog radničkog kalendara* i nemačke »solidne robe«. Nije tu, u ovim konfuzija-

/ Još jednako sve od tebe čeka! . . . / Al' bude li okršaja nova, / Reci: da l' ćeš opet prvi biti / I krv, opet, smešeći se liti?«

[44] *Sećanje na Stevana M. Lukovića, pesnika srpskog; Vreme,* 1928, VII, 2171.

[45] Isto kolebanje, u ovo doba, došlo je do izražaja i u Nikolajevićevoj »drami iz minulog Beograda«, *Dogoreli krov (Izdavačka knjižarnica Gece Kona,* Beograd, 1927), o stradanju trgovca Sterije, Cincarina. U ovoj drami, veoma slaboj, koja bi imala da bude odbrana Cincara (na nivou: ». . . K'o da Srbin ne može biti isto tako lopov, kao Cincarin, ili, recimo, Jevrejin«, i uprkos nešto ranijoj tvrdnji Bože S. Nikolajevića, inače Cincarina po majci, *Bodi,* da su se vrline negdašnje Srbije izgubile »po varošima« i zato ». . . što naše varoško stanovništvo nije čisto, nego je izmešano najviše *s cincarskim i vlaškim elementom«, — Laž i kleveta,* str. 25), Nikolajevićev stav neposredno izlaže jedna epizodna ličnost, »novinarski izveštač«, socijalista, ali ga Nikolajević interpretira u stilu Sremčevog humornog ironisanja socijalista, kao »frazera«: *»Prvi trgovčić:* Sigurno ste i vi neki Cincarin, kad ih toliko branite? / *Drugi trgovčić:* Ili ste neki komunac, što izučiste školu u redakciji *Radenik* i *Javnost.* / *Novinarski izveštač:* Nisam ja Cincarin, već srpski slobodoumni spisatelj, i ned'o mi Bog da vam budem muštерija! . . . Za mene su glavno siromašni seljak i zanatlija, a trgovci . . . / *Treći trgovčić:* Pa će gulanferi da vaskrsnu Dušanovo carstvo. / *Novinarski izveštač:* Hoće, naravski, al' jedno realno carstvo, gde će produktivnima biti dobro. / *Prvi trgovčić:* Ti si mi pa produktivan! / *Novinarski izveštač (ne obazirući se na nj, frazira dalje):* Počem ne poznajete prirodne nauke i njihne neumitne zakone, lupetate kao bezjaci u vetar. Vi ste jedna izumrla fela, i poješćete se međusobno. Sve će jednoga dana biti opšte i zajedničko. Vas će *(zlurado)* da proždere veći kapital. To je ekonomski proces, uprav' princip akumulacije kapitala. Marks je u svom delu . . . / *Drugi trgovčić:* Ti si filozof za Požarevački kazneni zavod. Imaše ih i poboljih od teb', pa napipaše bajbok. Tvoje novine sigurno su navikle na apst«.

ma, došao do jezika: kad bi progovorio, u stihu, bio je kao još jedan vampir iz pozno-romantičarske epohe ili kao petorazredni stihotvorac koji (slabiji i od Stevana P. Bešević u isto ovo doba) svoje ogorčenje i jad svodi na stihovanje nemoćničkog satiričkog realizma feljtonske proze. Eno ga, zato, tamo gde ga je našao Bogdan Popović: »sav od snega beo«, ne prestaje da kuca na prozor svoga »zlata« i da šapće: »Bau! bau!«

Sima Pandurović

Sima Pandurović ušao je u srpsku poeziju praćen grobljanskim *miserere*, kao najdosledniji pesimist svog vremena, u crnom odelu i sa krinom u ruci, da objavi svima na znanje kako ćemo se pretvoriti »u žitku masu i nesnošljiv smrad«,[1] a Skerlić ga je dočekao kao ideološki carinik koji u njegovom pesimizmu i »dekadentstvu« nije mogao da vidi ništa drugo do samo izraz jedne sve veće i opake duhovne zaraze koja se, iz kultura iscrpenih rasa, pronosi na naš zračni, zdrav Jug.[2] Impresioniran Pandurovićevim temama i motivima smrti i raspadanja, u kojima je prepoznavao ruku Bodlerovu, Skerlić je u susretu sa knjigom *Posmrtne počasti* prevideo da je Pandurovićev *osnovni* duhovni stav zdravo-razumski racionalizam, i da za taj racionalizam nema nikakvog raspadanja, ali, takođe (i upravo zato?) i nikakvog *preobražaja*. Čak i banalnost, koju je Pandurović

[1] U pesmi *Jambi o Svršetku; Stihovi*, izd. *Srpska književna zadruga*, kolo XXIII, br. 155, Beograd, 1921.

[2] »Dekadenstvo je bila jedna ružna i opaka književna bolest koja je u Evropi bila i prošla, ostavivši za sobom spomen nečega šarlatanskoga, ružnog i potpuno neplodnog. I kakav je smisao jednu prekuženu bolest starih, iscrpenih i umornih rasa, razvijenih i zasićenih književnosti, presađivati, sa neinteligentnom ženskom lakoćom trčanja za modom u našu mladu i svežu rasu, na naš zračni Jug, gde ima toliko sunca i vedrine, u našu mladu književnost koja je u punom periodu stvaranja i u svome osnovu puna zdravlja i života?« *(Jedna književna zaraza, Srpski književni glasnik*, 1909, XXII, 8; v. *Pisci i knjige*, IV, Beograd, 1909).

otkrivao s gađenjem, svuda oko sebe, rakićevski optužujući svoju zemlju kao zemlju monotonije, ali i kao zemlju u kojoj je na najsramniji poraz osuđen svaki polet duha, svako više stremljenje, nosi u samome svom jezgru ovaj zdravo-razumski racionalizam koji *dosledno skerlićevski* veruje da svet ima tri dimenzije i da su dva puta dva četiri,[3] ali koji, otkrivajući apsolutnu nepromenljivost činjenica, i verujući da je istina samo u onome što je činjenično ili što je čista očiglednost, upućuje u bezizlazni svet apsolutnog identiteta. I Pandurovićeva mitologija ljubavnika Mrtve drage (onoga što posećuje njen grob noću, i što govori o njenome licu koje truli i koje razjedaju crvi), i njegovo gađenje od banalnosti nose u sebi, kao suštinsko svoje jezgro, ovo iskustvo apsolutno-statičnog sveta nepromenljivih očiglednosti. Pandurović je, na liniji anti-filistarskog dekadentstva, ostavljao filistrima čak i bistrinu jutarnje svetlosti, objavljujući sebe kao pesnika Noći, a ne kao pesnika Dana, — dostojnog jedino da ga on prespava: »da opet sam prespavam dan«,[4] — ali njegov pesimizam, sa svim lešinama koje vuče za sobom, dok se one raspadaju, u smradu, kao nekakve svoje *dokaze,* nije pesimizam bića izgubljenog u Noći, nego upravo pesimizam Dana njegovoga zdravo-razumskog racionalizma, Dana u kome je biće osuđeno na bezizlaznost apsolutno-nepromenljive očiglednosti činjenica kao onoga što je uvek isto, i u tome van svakog preobražaja, ali zato i van vremena i pokreta, i kao ugrađeno u apsolutni poredak u kome je sve povezano neraskidivim uzročno-posledičnim vezama što se potvrđuju na svakom koraku. Prava, bitna egzistencijalna Noć ovoga pesnika jeste u stvari Dan zdravo-razumskog racionalizma (i empirizma), ili Dan kao noć tautološkoga kruga u sebi (i po sebi) apsolutno-identične činjenice koja je, kao definitivna, savršeno definisana sama sobom, i koja odbija ma kakvo definisanje, ma kakav pokret: i misao i jezik; to je apsolutno-očigledna činjenica što se *pod-razumeva* (pre mišlje-

[3] »Ali mi, obični smrtni, koji nismo u stanju kazati kao pesnik: ‚naš se razum žalosno koprca', mi, normalni ljudi, banalni duhovi, neizuzetne prirode, koji sa našim ‚naivnim realizmom' verujemo da ima tri dimenzije i da su dva puta dva četiri, mi profana publika . . .« (u članku *Jedna književna zaraza.)*

[4] U pesmi *Česti trenuci (Posmrtne počasti, Izdavačka knjižarnica Pahera i Kisića, Mala biblioteka,* sv. 161—162, Mostar, 1908): »I kad zore zraci budu bistri / . . . / Kad budu izišli na sunce filistri / . . . / Ja ću, k'o često po poznatom putu / . . . / K'o noćna priviđenja u zamkove svoje, / Ići, umoran, u svoj prazan stan / . . . / . . . da opet prespavam dan«.

nja i izvan njega) i koja se zato *ne razumeva,* nešto u sebe zatvoreno, ovaj krug sebi savršeno identičnog sveta očiglednosti. Pandurovićev doživljaj banalnosti je doživljaj sveta očiglednosti, ili činjenica (koje su banalne, kao ono što je uvek isto), doživljaj koji se iskazao i kroz Milana Rakića, a njegove vizije smrti, koja svuda likuje, suštinom svojom su projekcija ovog doživljaja večno-istog, apsolutno-nepromenljivog, vanvremeno-statičnog sveta u koji smo živi zazidani; svaki naš pokret, želja i misao su čista iluzija bića osuđenih na propast, na pad u raku kao u savršenu nepokretnost. Gde je istina, tamo je nepokretnost. Istina je istina činjenica koje su nepokretne (nepromenljive), ili istina smrti koja je apsolutna nepokretnost, sama »supstancija« svake činjenice. Banalnost, kao likovanje večno-istog, jeste likovanje ne-bića (ili ništavila): likovanje vanvremene statičnosti. Upoznavanje banalnosti jeste upoznavanje smrti; upoznavanje smrti jeste upoznavanje banalnosti: smrt je banalna, i banalnost je usmrćujuća. Između Pandurovićevog doživljaja banalnosti i njegovoga doživljaja svemoćne smrti (one koja će se dogoditi, ili one koju je on pokušavao da obuhvati svešću, nad grobom svoje Mrtve drage, s krinom u ruci) veze su neraskidive: u stvari, banalnost i smrt su samo dva izraza jednog istog (osnovnog i jedinstvenog) njegovoga doživljaja večno-nepromenljivog sveta kao sveta banalnog ili sveta ne-bića. Duh Sime Pandurovića, i onda kada je nastojao (kao i duh Rakićev) da se objektivira u svet, i tako oslobodi od samoga sebe, oglašavajući taj svet (ili »stoleće«) vinovnikom propadanja u banalnosti, gašenja u ne-biću, jeste ogledalo u kome (i ma koliko ono bilo zamućeno svim ovim pokušajem njegove sopstvene eksteriorizacije, i mitologijom Mrtve drage koja je nesumnjivo nađena u poeziji Bodlera i E. A. Poa) banalnost sebe prepoznaje kao ne-biće i u kome ne-biće otkriva sebe kao banalnost, a pesimizam njegov jeste pesimizam ovog otkrića, neprestanim zagnjurivanjem svesti u banalnost večno-istog poretka večno-istih »činjenica« i očiglednosti.

To je građanska »trezvenost« koja skerlićevski uvek zna da svet ima tri dimenzije i da su dva puta dva četiri, i koju je Skerlić isticao protiv pesimizma, i u času svoga suočenja sa pesnikom *Posmrtnih počasti,* ubeđen da je ta zdravo-razumska trezvenost, lišena ma kakve »iluzije« i savršeno »pozitivna« (pozitivistička) sama sobom anti-pesimistička. Između redova Pandurovićeve lirike pesimizma nad grobljanskom rakom i u svetu banalnosti, u doslednoj »logičnosti« njegovoga krajnje

»trezvenog«, »deziluzioniranog« izraza, on nije ni naslutio ovu duboku vezu između »deziluzioniranog« pozitivizma i pesimizma, između zdravo-razumskog stava očiglednosti i »dekadentstva« koje objavljuje da je »mudrost glupa i prostačka šega«.[5] Savršena »logičnost« Pandurovićeva neodvojiva je od njegovog pesimizma »logičara« i »pozitiviste«. Zdravo-razumski logičar i pesimist u Panduroviću nerazdvojni su jedan od drugog onako kako je banalnost očiglednosti neodvojiva od otkrića bezizlaznosti u zatvorenom svetu i od očajavanja u njemu. Isidora Sekulić, koja je verovala da u ovom bivšem, i sasvim rasejanom, slušaocu metafizičara Branislava Petronijevića »demon misaonosti« nije udavljen u zdravo-razumskoj banalnosti očigledno-nepromenljivog (koje iz mišljenja izvodi pravcem ka očajanju, onako kako iz pokreta izvodi ka nepokretu zdravo-razumske činjenice), napisala je da je »demon misaonosti u ovom osobitom liričaru više logičar nego metafizičar«,[6] ali taj logičar je, međutim, anti-metafizički »pozitivist«, a ta misaonost je anti-misleni, sasvim primitivni, građanski »pozitivizam« koji gaji nostalgiju za mišlju utoliko više što dublje uranja u vanmislenost i protiv-mislenost skerlićevskog »dva puta dva su četiri«, kao u zatvoren krug ili u »profanost« svesti zatvorene u njega, s tim što je profanacija ovde, u stvari, poricanje svake misli kao nestvarne ili kao čistog lutanja. Banalnost, koju je nalazio Pandurović, kao veliku »profanost« što prodire u sve, i ne dozvoljava ničemu nikakvo izuzimanje, jeste banalnost ove dva-puta-dva-četiri trezvenosti ili »logičnosti«: demon te logičnosti jeste demon »profanosti« ili banalnosti, demon koji ne dozvoljava nikakvu »metafizičku« bludnju onako kako ne dozvoljava nikakav izlazak iz ovog kruga apsolutne logičnosti zdravo-razumskog racionalizma (i empirizma) i koji je utoliko »logičniji« ukoliko je bezizlazniji: demon očajanja duha zatvorenog u bezizlazni krug dva-puta-dva-četiri, kao u apsolutnu logičku formu koja se ne izjednačuje samo sa istinom, nego i uzdiže do jedine, apsolutne, istine, demon pesimizma koji je, i kod Pandurovića kao i kod Rakića, prožet duhom savršene logičnosti. Misao je ovde nemogućna onako kako je nemogućna u svetu očiglednosti, koje i jesu očigledne jer su date bez posredstva

[5] U pesmi *Karikature; Posmrtne počasti.*

[6] U članku *Jedna misao u jednoj pesmi Sime Pandurovića, Srpski književni glasnik*, 1. jul 1940; v. isto u knjizi *Analitički trenuci i teme*, I, Beotrad, 1941.

misli, i čija očiglednost jeste odbijanje ma kakve misli kao čistog lutanja. Misao i očiglednost su nepomirljive. Misao ne uspeva da prodre u očiglednost koja postoji nezavisno od nje, i da postane neka *očigledna* misao. Ona uvek bludi ili luta oko očiglednosti, koje ostaju izvan nje, ili koje joj fantomski izmiču. To je misao kao lutanje, nekakva »hamletovska« zabludela misao kojoj se, u noći, svet zvezda klanja:

A moja mis'o u paradnom ruhu,
Tamo gde belasa još Mlečna putanja,
Sleduje nečem, kao Hamlet duhu
Svog oca, a svet zvezda joj se klanja

(u pesmi *Lutanje*).[7] Ova »uparađenost« misli nije iz Albera Samena, ma koliko da podseća na njegovu Infantkinju *en robe de parade;* ona je iz najprisnijeg Pandurovićevog doživljaja misli kao nečega *izuzetnog i zato svečanog,* a nadasve kao nečega što je, u svojoj zabludelosti, *noćno.* Misao je svečanost Noći, jer je misao koje nema u Danu. Dan ne zna za mišljenje jer ne zna za lutanje. Dan je izvesnost onoga što neposredno i očigledno jeste. On je »filistarski« Dan, kao čisto poricanje misli ali i ljubavi, ili svake želje, jer je poricanje *romantike,* koja je, opet, romantika bludnje ili lutanja. Misao za Pandurovića ostaje lutanje; to je metafizička misao, kojoj će se Pandurović diviti kao misli Noći:[8]

To su najlepši, najbolji, najdraži
Časovi njene bludnje, ali kamo?
Na večnu među istine i laži?
Granicu mraka i svetlosti? Tamo
Gde plavi oblak bledi mesec vlaži?

O to je tajna, ta istina ljudi,
Istina bića, zbog kojeg ne stoji
Misao naša što za njome bludi,
Kojoj je nose, jer ona postoji,
Mirisni vetri, ćudljivi i ludi

O, to je tajna i bolja i gora
No svet saznanja; i nju ne sme znati

[7] *Dani i noći*, Beograd, 1912.

[8] U istoj pesmi *Lutanje.*

Lik našega dana, naših misli mora;
A dug je put taj, da ih njime prati
Jedna noć samo.

II

— *Vratimo se. — Zora!* . . .

Ali ova pohvala misli jeste svojevrsni vid njenog poricanja kao metafizičkog (noćnog) lutanja: misao je noćno lutanje, i ona iščezava zajedno sa Noći. Naš povratak u Dan je povratak iz mišljenja kao ovoga lutanja u Dan kao svet nelutanja ili očiglednosti. Tajna bića je »i bolja i gora no svet saznanja«, — *bolja,* jer omogućava ovo lutanje, tu »romantiku« mišljenja, a *gora* jer neprestano izmiče duhu, tako da je »dug (. . .) put taj«: moramo se vratiti u Dan. *Povratak* u Dan je povratak iz maštarije i sanjarije mišljenja (koje nije tu drugo nego maštarija i sanjarija), — »Ali prva zora i kraj svega glasi«,[9] — povratak koji kao da je i povratak iz samoga govora: sve će se suziti, svesti samo na dve reči, koje ne obrazuju samo stih već i čitavu pesmu: onaj stav drugi pesme *Lutanje:* »Vratimo se. — Zora!« U Danu nema filosofije, i nema poezije, jer u Danu ima samo banalnosti očiglednosti, anti-mislenog (i anti-ljubavnog, takođe) zdravo-razumskog stava, one »trezvenosti« za koju je misao isključivo romantičarsko-metafizička bludnja, i koja je kao dnevna svetlost što parališe Pandurovića kao nekog »Hamleta« koji danju ne ume da bude Hamlet, i koji će, dok ova parališuća svetlost prodire u njegov duh i u njegovo telo, da se oglasi stihom autentičnog užasavanja od banalnosti, stihom što je bačen u prazninu iscrpenog, mrtvog sveta, uzvikom najsvakodnevnijeg govora, i sasvim »profanog« gesta, ali iz koga zrači izvornost duboke patnje:

Samo ne ovo, samo ne banalnost!

(u pesmi *Današnjica,* iz 1910).[10] Za ova očajavanja znali su i drugi pesnici građanske kulture prve decenije veka. Znao ih je i Dučić, tražeći spasa od njih svojim pseudo-aristokratskim mistifikacijama i estetizmom, a još više Rakić koji je, duboko zahvaćen njima, pokušavao da ih zaledi u svoju aleksandrinačko-recitujuću gordost, čak i onda kad je dozivao zaborav u vansvesnosti vrhunske erotske senzacije, ali Pandurovićeva banalnost je bezizlaznija od njihove, a njegovo očajavanje u njoj takvo da mu nije dozvoljavalo da mistificira sebe kao gospodina dučićevskog estetizma ili gorde (i gorko-ćuteće) rakićevske gospodstvenosti u patnji. U neposrednoj blizini ove »gospode«, Rakića i Dučića, ali očigledno i uvek u njihovoj senci, kao onaj koji je negde *iza ili ispod njih* (ne samo kao opštepriznatih, »velikih« pesnika građanske kulture, oličene u *Srpskom književnom glasniku,* nego i kao pesnika ovoga »gospodstva« kome je ta kultura težila svim svojim moćima), Pandurović je, sasvim »negospodski«, bio spreman u svom očajavanju usred bezizlazne banalnosti da napiše stih o kome poezija ove »gospode« nije mogla ni da sanja:

Ostav'te me. — Ja ću rado kreten biti

(u pesmi *Mrtva jesen),*[11] kao što je, jedini u plejadi pesnika posle 1903, bio u stanju da svetkuje pad u ludilo (u pesmi *Svetkovina:* »Sišli smo s uma u sjajan dan . . .«)[12] kao u potpuno »otcepljenje« od sveta, ali i od sopstvene svesti, kao ono vrhunsko blaženstvo što bi imalo da bude u savršenom neznanju, u apsolutnom nesećanju, u ne-svesti, a koje onaj svet što se okupio da gleda dvoje ljubavnika dok se oni u belim košuljama, i ovako sišav s uma, šetaju bolničkim (ludačkim) vrtom (»sila zgrnulo se sveta«) ne razume, jer tim ljudima (to su »znanci« i »rodbina«) u tome »glava smeta«. Dok je za Rakića idealni zaborav u vansvesnosti nagona, u biološkom iracionalizmu, za Pandurovića je on u kretenstvu ili ludilu, tako da se ovaj pesnik ukazuje, na vidiku poezije prve decenije, kao svojevrsni *Rakić doveden do krajnjih svojih mogućnosti,* kao duh kome ne ostaje nijedna druga nada osim nade u kretenstvo ili ludilo, nada koju raspaljuje očajanje u banalnosti kao »stalnosti«[13] onoga što se zna po sebi i što, — odbijajući misao i um, i ostajući bez uma,

[9] U pesmi *Kraj lampe; Dani i noći.*
[10] U knjizi *Dani i noći.*

[11] *Posmrtne počasti*
[12] Takođe u knjizi *Posmrtne počasti.*
[13] Pandurović i rimuje *banalnost* sa *stalnost:* njegovom uvodnom stihu, u *Današnjici:* »Samo ne ovo, samo ne banalnost« sleduje tercina: »O dani jada, potucanja, blata, / O moja mržnjo na očajnu stalnost / Na dane kad se paučina hvata!«

kao u bez-umnosti, — iz-bezu-mljuje: ono što je uvek konačno-nepromenljivo, bezizlazno-isto, ubistvena »stalnost« koja baca u očajanje i koja doziva ludilo kao jedini spas, ali koja ga, uistinu, doziva utoliko više ukoliko je ono nemogućnije: »glava« koja sve pamti, i kojom se produžava ova bezizlazna banalnost nepromenljivog sveta i duha, ona koja ne zna za »nevinost sveta«, jeste Pandurovićeva glava, ona iz koje on nikad nije izišao: nema u ovom pesniku ni trunke nevinosti i naivnosti.

Ludilo mu se nije davalo,[14] onako kako se Rakiću nisu otvorila, ni jednom, vrata apsolutne biološke iracionalnosti, ali on ga je tražio onako kako je Rakić tražio ova vrata, užasnut od sopstvene svesti koja se neprestano seća ovoga konačno-nepromenljivog sveta, u istoj onoj ubistvenoj monotoniji tautološkog kruga činjenice apsolutnog identiteta iz koje nema izlaska (kruženje bez satisfakcije), i u kojoj je Rakić našao svoju viziju pesme *Dolap* a Pandurović, sasvim u odjeku na njega, i kao u podnožju njegovom, stihove pesme *Nametljivi motivi*:[15] »Mi smo večno bili u istome krugu, / I teglili jaram i sebi i drugom«. Veoma često, i veoma upadljivo, Rakić odjekuje u Pandureviću, pa čak i tako da mnogi Pandurovićevi stihovi deluju kao slaba i ubogaljena verzija Rakića: tako je u ovom njegovom odjeku na *Dolap*, tako u stihu: »uvek isti život što mili i teče«,[16] koji je krajnje uprošćavanje (do same granice nepoezije) Rakićevog stiha »uvek isto piće, uvek ista čaša«[17] (kao da njemu, uronjenom u banalnost dublje od Rakića, nije često bio dozvoljen ni onaj, inače neznatan, Rakićev prenos, pa je njegovo »uvek isto piće, uvek ista čaša« ovako oslobođavao i toga prenosa i kao skraćujući put iz prenosnog značenja u ovo direktno značenje, kojom se senzacija kazuje neposredno, ali u kojoj se upravo sama ta senzacija gubi, a sa njome i poetska magija). On kao da je »poravnjavao« i inače ravnog Rakića, i kao da je, pokušavajući na marginama Rakićevog očajanja rođenog »u zemlji gde se monotono živi«,[18] da čuje »iz mutnih dana monotoni zvuk«,[19]

[14] Kao ni Milanu A. Simiću, njegovom i Disovom drugu, koji je završio u ludnici, ali u čijim stihovima nema ludila: u ovo doba, pre Četrnaeste, iz ludila je pesnički progovarao jedino u paranoju prognan Dušan Srezojević.

[15] *Dani i noći*

[16] U pesmi *Nametljiv motiv*.

[17] *Sumorni dani, II* (1905); *Pesme*, Beograd, 1903.

[18] Rakić, u pesmi *Prelazno pokolenje* (1910); *Nove pesme*.

[19] Pandurović, u pesmi *Tako će biti (Stihovi)*; to je isti svet kao i Rakićev, svet u kome su »duše / Skomračne, sitne, pakosne i neme /. . . / Gde je sve jadno, sve ‚sredina zlatna', / Gde se, poput starog i žalosnog klatna, / klatimo lagano, monotono, tužno« (*Vekovi*; u istoj knjizi).

stizao ne jednom na samo dno monotonije gde ovaj govor neposredno iznetog značenja razara i onu lirsku dejstvenost do koje je dolazio Rakić, ali gde je taj govor (sa svim banalnostima i konvencijama koje su tu neizbežni udes) jedino mogućan govor ovog sveta apsolutnog identiteta, sveta u kome nema kolebanja, i nema nikakvog prenosa, nego je sve neposredno dato samim sobom i zahteva ovaj neposredan izraz koji, međutim, uistinu ništa drugo ne izražava nego samo ekspresivnu pustoš sveta očiglednosti.

Pa ipak, ma koliko bile brojne Pandurovićeve pozajmice iz Rakićeve lirike,[20] sve te pozajmice, i onda kad se ukazuju u vidu

[20] To nisu samo pojedine reči koje imaju noseće, simboličko značenje, kao što je *monotonija*, ili *trulež (truljenje)*, nego i pojedini izrazi (»mutna atmosfera« iz Rakićeve *Mutne impresije*, 1907, u Pandurovićevoj *Istini*, u knjizi *Posmrtne počasti)*, ili simboli koji nisu neophodni u Pandurovićevom doživljaju, kao što je *minare* iz Rakićeve pesme *Minare* (1905), koje se, u doslovno istom idejnom kontekstu javlja i u njegovoj pesmi *Na Crkvencu (Dani i noći)*, pa su to čak, kod ovoga pesnika koji je u srpsku poeziju pokušavao da unese *krin*, i Rakićev *jorgovan*, iz 1902 (»U vreme plavih jorgovana«, u pesmi *Dogodila se pesma ova; Dani i noći)*, ili *kukuruzi* iz Rakićeve pesme *Želja* (takođe iz 1902): »I šumore tužno kukuruzi jedri«, što će kod Pandurovića da bude svedeno na »žamor kukuruza« (u pesmi *Sa svojima; Posmrtne počasti)*. Neke Rakićeve rime opsedale su ga, pa je zbog toga svoj doživljaj zaborava, prolaznosti, jeseni, on iskazao ne samo u istom krugu rimovanja, kao i Rakić, nego i pod potpunom omađijanošću Rakićem, tako da Rakićevoj strofi (iz pesme *Jednoj pokojnici*, 1903):

I posle će tiho, ko lišće sa grana
U zaborav pasti spomeni po redu,
I zaboraviću prohujale dane,
I negdašnju sreću i današnju bedu,

odgovaraju stihovi iz Pandurovićeve pesme *Svuda jesen* (u knjizi *Dani i noći)*:

Kad spomeni redom, ko lišće sa grana,
Padaju uz tužan šumor ovih dana.

Rakićeve rime *red-bled, redom-bledom*, javiće se takođe u njegovim pesmama *(Ambicije, Julsko veče, Tišina; Dani i noći)*, a rime *maska-daska*, iz Rakićeve pesme *Soneti, II*, 1902, i *laska-praska-daska*, iz pesme *Varijacije* (1905), koje je još Skerlić istakao, nalazeći u ovim rimama zaglušujućeg »praska« dokaz Rakićevog versifikatorskog majstorstva, uhvatile su i njega u svoja kljusa (najpre u pesmi *Sa svojima*, a zatim u pesmama *Memento* i *Udes*, u knjizi *Dani i noći)*. — Što je još zanimljivije, među ove pozajmice od Rakića idu čak i neke Rakićeve *jezičke i stilske nespretnosti*, u prvom redu njegovo nesrećno *»naspram«* (»I moju

sasvim nespretne, uprošćavajuće kopije, nose duboko u sebi, u svom osnovnom razlogu, nešto što nikako nije samo literarna opsenjenost, samo »literatura«, nego u čemu ima i nečeg egzistencijalno sudbinskog, jedne duboke, neraskidive veze po životnom udesu u ovom krugu banalnosti, tako da se isto toliko može govoriti i o Rakićevom Pandroviću koliko i o ovome, Pandurovićevom, Rakiću. Ako se Pandroviću desilo, između ostalog, da se povede i za Rakićevim motivom osećajnog integralizma, onoga »silnog zadovoljstva osećati sve«,[21] i da napiše pesmu *Vekovi,* — koja je sasvim slaba, i kojom se on zaklinjao kako je »tužna veza krajnosti svih strasti«, — tako da bi ta pesma bila samo svojevrsni komentar, u stihovima, Rakićevog *Silnog zadovoljstva;* i ako mu se desilo da, među tim svojim »strastima«, pominje ne samo Vatoa (s kojim ga ništa ne vezuje, ni vezama najtanjim, najslabijim) nego i Rakićeve »menuete«, — s tim samo što ti menueti nisu, kao kod Rakića, »ljupki«, nego su, nesrećnim slučajem ovoga jevtinog mistifikovanja, ispali »gipki«,[22] — sve je to, ipak, iz njegovoga najličnijeg, od njega neotuđivog, a sasvim *rakićevskog* užasa od otkrića osećajne nemoći, one koja otkriva u duši led, i upućuje vizionarstvu pustih, severnih pejzaža večitog snega i leda, sa kojima je Rakić uzalud pokušavao da se pomiri, kao što je pokušavao da se pomiri sa ovom »oskudnom prirodom« ili sa kržljavošću: »Noći, ledena noći, ja te volim. / Kao što volim sve kržljave stvore«,[23] onom istom kržljavošću s kojom je i Pandurović hteo da se pomiri, da se sa njom izjednači sav, čitavim svojim bićem: »Kržljava flora, ljubav moja«.[24] Ta osećajna pustoš, ta beskrajna duševna monotonija, ta »kržljava flora« i taj »led«, izmamiće iz Rakića nemirenje, neku vrstu pokušaja autohipnoze, samoubeđivanja, da tog mrtvila u stvari i nema, da je ono samo jedna opaka, i ružna, obmana: »Ja znam, to mrtvilo je pusta varka, / Obmana hladna kao santa leda; / Ja znam: životom buja svaka tvarka, / I hiljadama očiju me gleda«,[25] a iz Pandurovića, suočenog sa istim mrtvilom, sa istom smrću, izmamiće stihove: »Vršiće pos'o raspadanja crv . . . / A naša srca, suze, mozak, o! / Hraniće, kažu, k'o i naša krv / Nov život nečeg drugog, znam ja to!«.[26] Ali ovo Pandurovićevo »znam ja to«, posvećeno tom »novom životu« (ili ideji o nezavršivosti životnog stvaranja, o večitoj metamorfozi), završavalo se u jambovanju o svršetku, konačnom, isto kao što je i Rakićevo »Ja znam«, kojim je ovaj pesnik tražio one »hiljade očiju« života, ono skriveno bujanje svake tvarke, završavalo u otkriću kržljave flore, i sante leda, ali i u otkriću sveopšteg *truljenja.* Pandurović je bezizlazni Rakić, onaj od koga Rakić nije prestajao da se kloni, čitavog svog pesničkog veka, ali koji će se, ipak, ponekad oglasiti iz najdublje njegove dubine:

Osećam da nešto u mom srcu trune
Lagano i stalno. Ko će mi pomoći?

(u pesmi *Površni utisci,* 1904),[27] taj Rakić ili Pandurović, sad *tekstom* pre Rakića:

Osećam nešto kao klada
U duši, neku odvratnost daleku

(U iznurenom osećanju jednom, 1906),[28] *taj pandurovićevski Rakić* koji će odjeknuti na rakićevskog Pandurovića:

Ležim u tami kao klada,
ne vidim ništa, ne znam ništa

ljubav naspram tebe«), koje će, u sveopštem Pandurovićevom radikalizovanju Rakića, takođe da se »radikalizuje« i uveliča u svojoj nespretnosti: »Tuga života i ljubav spram njega« (u pesmi *Sa svojima),* sve do same nepismenosti: »Vaj, što im sudba sve spram mene uze?« (u istoj Pandurovićevoj pesmi.

[21] Rakić, *Silno zadovoljstvo* (1902); *Pesme.*

[22] »U meni je duša Osamnaj'stog Veka / I plemići gordi u svili i čipki; / Ja živim za trenut sred raskošna jeka / Vremena Vatoa, menueta gipki'« *(Vekovi).*

[23] Rakić, *Zimska noć* (1904); *Nove pesme.*

[24] Pandurović, *Zima (Posmrtne počasti).* — Postoji i njegova pesma *Severna noć (Posmrtne počasti),* koja je u motivskom krugu Rakićeve *Zimske noći,* ali koja kao da predstavlja pokušaj »korekture« ovog beznađa usred mrtvila što se projektuje u vizije snežne i ledne pustoši, beznađa koje će Rakiću, u pesmi *Jednoj pokojnici* (u krugu istog duševnog motiva) da izmami reč: »Truni, dobra dušo, u pokrovu belom«. Pandurović, umesto ovoga »truni«, koje će kasnije potpuno da ga uzme pod svoju vlast, ovde vidi neku ženu, mitski koncipiranu (i po ukusu secesionističke romantike), koja »bosa, u belo obučena . . . / Ide za mišlju ko večnost duboka«; pričinjava mu se tu kako »njoj nit studen nit samoća škodi«, ali ipak, »odjednom, kraj napukla leda, / Mirno, k'o zvezda sa nebesna svoda, / Ona se siđe u talase neme«. To kao da je već najavljen ovaj silazak Pandurovićev »u talase neme«: jedan trenutak nemirenja, što je odveo u ovu secesionističku romantiku, i objava ovog, neizbežnog, silaska.

[25] Rakić, *Osvit* (1903).

[26] Pandurović, *Jambi o Svršetku.*

[27] *Nove pesme*

[28] *Posmrtne počasti*

(Rakić, u pesmi *Pomrčina,* 1924).[29] To je, i kod Rakića i kod Pandurovića, ista tupost, isto zamiranje bića u biću, ona *starost pre vremena,* koju će Rakić da oglasi svojim pesničkim zaveštanjem: »Mi, mladi starci najnovijeg doba / Padamo, rano iznurena rasa / I umrećemo sasvim, još pre groba«,[30] a koja je Pandurovića nadahnula da napiše, u gorko-ironičnom ali, ipak, sleđenom očajanju: ». . . . mlada a uvela lica, / mi, po milosti božjoj, deca ovoga stoleća«.[31] Rakić je »aristokrat«, a Pandurović »dekadent«, i oni su po tome nepomirljivi, čak oštro protivstavljeni jedan drugom, ali su, takođe, upravo kao »aristokrat« i »dekadent« *lice i naličje istog duševnog iskustva,* — ovog iskustva zatvorenog kruga, iz koga nema izlaska, i koji iznuđuje *ili* stav »aristokratskog« prezira, *ili* stav »dekadentskog« gađenja, ali zato što i taj prezir i to gađenje jesu jedino što dopušta taj zatvoreni krug: »aristokrat« i »dekadent« ovde su braća rođena, dva lica iste duše iskivane u istoj sudbini.[32] To je ono

[29] *Pesme,* izd. *Nova Evropa,* Zagreb, 1924.

[30] Rakić, *Starost, I* (1911); *Nove pesme.*

[31] Pandurović, *Mi, po milosti božjoj, deca ovog stoleća* (1907); *Posmrtne počasti.*

[32] Postoje, osim ova dva vida građanske negacije građanskog duha u prvoj deceniji veka, i drugi vidovi, od kojih je *vid voljne duševne i moralne regresije,* linijom pokušaja povratka u patrijarhalnost (ili linijom pokušaja povratka građanina seljaku, kao u poeziji Veljka Petrovića), sigurno najizraženiji. Ali taj pokušaj negacije (u kome redovno ima panteističkog religijskog stava) ne pretpostavlja vrhunsko iskustvo apsolutnog identiteta Ja individualizma, i upravo zato je i mogućno: tamo gde je ovo (vrhunsko) iskustvo *monade,* mogućna je nostalgija za patrijarhalnom zajednicom, ali je nemogućan potpuniji pokušaj povratka njoj. — Najzad, i *rodoljublje* može da se javi kao pokušaj izlaska iz monadske usamljenosti Ja građanskog individualizma, kada se nesposobnost za drugoga, i za drugost, pokušava da nadvlada stavom nacionalne solidarnosti (Skerlićev mit o »obnovi« rodoljubive lirike je u tome smislu anti-»dekadentski« i anti-pesimistički mit apriorne nacionalne solidarnosti, mit kome se on nije posvećivao jedino po neposredno utilitarnim nalozima aktuelnog istorijskog trenutka, već pre svega po nalozima anti-individualizma: utilitarnost je tu svojevrsni »argument« anti-individualizma, a sâm utilitarizam funkcija ove solidarnosti), ali u apsolutnoj nemogućnosti da se duševna tehnika tog stava učini svakodnevnom tehnikom egzistencije u svetu nesolidarnosti i u egzistenciji čiji osnovni problemi ostaju ovim stavom savršeno netaknuti. (Zbog toga, najčešće, takozvana patriotska lirika ovoga vremena nije i egzistencijalna lirika onih koji je pišu: ona ne samo što ne posvećuje drami najprisnije egzistencije već, naprotiv, kao da *izvodi* iz te drame, otkrivajući upravo tako i sâm karakter građanskog patriotizma, njegovu ideju nacije kao nečega nad-ličnog, apsolutnog, pa zato i nad-egzistencijalnog. Pokret ove lirike je, načešće, pokret u pokušaju udaljavanja od ličnog ka nadličnom, od egzistencijalnog ka religijski apsolutnom,

»dekadentstvo« koje se bez napora može pronaći u Rakićevom pesimizmu, ali to je i onaj aristokratizam Pandurovićevog »dekadentstva« koje nije drugo nego odbijanje učešća, *voljno i svesno* izuzimanje sebe iz sveta drugih i, tako, postavljanje sebe nad drugima. Pandurović je drugo Ja Rakićevo: on je njegova *zla strana,* neka vrsta njegove *crne verzije,* njegov uvek mogućan pad, ono: »Ostav'te me. — Ja ću tado kreten biti«, od koga se Rakić čuvao da ga ne izgovori (ni šapatom, u sebi, a kamoli glasno, i to ovako: u dvanaestercu, u kome je on, zajedno s Dučićem, uporno tražio i nalazio stih svoga gordeljivog aristokratizma), ali koje je moralo, kao nevidljiv a otrovan cvet, da lebdi i na njegovim usnama: u najogorčenijim svojim časovima, Rakićeva poezija i nije ništa drugo nego očajničko odbijanje ovog stiha.[33] Ako je taj stih potpuno izvan »gospodstva« građanske kulture prve decenije, pa čak i, *objektivno,* neka vrsta izazova za nju, skandalozno ogrešenje o duševno-moralne norme, o »takt« i »ukus« te kulture, tako da Pandurovića nesumnjivo pripada nepodeljena čast onoga koji se, jedini, usudio da taj stih napiše,[34] nesumnjivo je i to da je i »glava« ovog stiha upravo

ali tako što egzistencijalno ostaje imperativ kome će se sve vratiti, neka neumoljiva stvarnost koja čeka.)

[33] Otud Rakić, u retkim svojim kasnijim sećanjima (v. u knjizi Branimira Ćosića *Deset pisaca deset razgovora,* izd. *Geca Kon,* Beograd, 1931), seća se Dučića, — koji će se setiti njega tek sa zakašnjenjem, usputno i uz očita ustezanja da progovori o srži njegove poezije, — ali nikada i nigde ne pominje Pandurovića: Sima Pandurović je ovo »sumnjivo društvo« njegovo, ili onaj njegov potajni, mogući a neprestano odbijani »polusvet«, gotovo nešto »niže«, zaista slika pada koji je njemu samom pretio, najzad ona boemska »negospodstvenost« od koje se stideo on, diplomatski činovnik, pa ambasador, pesnik koga preporučuju školski programi.

[34] Kasnije, Pandurović se odrekao tog stiha: pesmu *Mrtva jesen,* u kojoj je to završni stih, nije uneo u svoju *testamentarnu* knjigu izabranih stihova, objavljenu u saradnji sa Božidarom Kovačevićem, 1959, u biblioteci *Srpska književnost u sto knjiga* (u izdanju *Matice srpske* i *Srpske književne zadruge,* — knj. 56). U redaktorskoj beleški B. Kovačević kaže: »Pesme u ovoj zbirci izabrane su i stavljene u izvestan red u sporazumu sa piscem. On smatra ovu knjigu pesama za definitivan izbor onih stihova koji mogu predstavljati njegov autentični, stvarni prilog srpskoj lirici. Sve drugo (zbog raznovrsnih ogrešenja o čistotu misli, osećanja, ukusa, umetničke forme, jezika, stiha ili slika), on odbacuje, smatrajući da nije ni napisao. Prema tome, niko ne može pod njegovim imenom objavljivati ili štampati i one pesme koje je on, iz pomenutih razloga, odbacio«. Ali ovo »smatrajući da nije ni napisao« može da važi za buduće sastavljače izbora iz njegove poezije, ali ne i za *bitnog* Pandurovića: on je to *zaista* napisao, i to je *zaista* jedno od njegovih *pesnički i moralno* najznačajnijih »ogrešenja (. . .) o ukus«.

»glava« te iste kulture, ali koja se našla pred zidom: koja je dovedena do krajnjih svojih mogućnosti kao do same svoje nemogućnosti. Ludilo, koje je Pandurović istakao kao ideal, produbljujući očajanje u kome je M. Rakić sanjao vansvesnost erotske senzacije, sve do zaborava činjenice da postoji (»Da, živ, zaboravim da sam živ«),[35] jeste negacija ove kulture, ona što je došla iz nje same, ali to je negacija što završava u okvirima te iste kulture, tačno onako kao što je i Pandurović, sanjajući ludilo, »otcepljenje« od sveta »znanaca i rodbine«, onih koji

Nevinost našeg ne poznaju sveta;
Životno vino, srž nedostaju
Njima, a glava njihova im smeta

(u pesmi *Svetkovina),* ostaje među tim znancima, i sa tom rodbinom: »glava« kojoj životno vino nedostaje, i koja zato i veruje da je to životno vino u ludilu, predajući se romantičarskom obogovljenju ludila, za koje srpska kultura do njega nije znala. Ovaj romantizam ludila, sa velikim, »tragičnim gestom«,[36] jeste san o apsolutnom otcepljenju od banalnog sveta u kome se vidi *oličena* ova »glava« bez nevinosti, to je *veliki san o nevinosti* kao o neznanju, san koji se, međutim, sanja jedino u apsolutnom »znanju« zdravo-razumske, banalizujuće svesti. San o ludilu je san o apsolutnoj nevinosti, ili naivnosti, san o neznanju i nesećanju, san o apsolutnom zaboravu koji bi bio zaborav ove banalnosti kao stalnosti, one koju je Pandurović, savršeno i u tome saobrazan Rakiću, pokušavao da eksteriorizuje u »svet«, i da se tom eksteriorizacijom spase od njega.

Ovo dozivanje ludila, u *Svetkovini,* u najdubljem, najizvornijem Pandurovićevom duhu, povezuje se sa njegovim dozivanjem nekog velikog, apsolutno-preobražajnog, apokaliptičkog rata kao katarze, u pesmi *Današnjica: Svetkovina* i *Današnjica* su pesme koje upućuju jedna na drugu, dva izraza istog očajanja usred banalnosti, onako kako su ludilo i rat dva izraza istog očajanja duha uronjenog u banalnost. Anti-romantičar po svom najbitnijem irazu, — koji je jedno neprestano poricanje romantike, *velika jesen romantizma,* — Pandurović je nosio u sebi nemoćnog a nepregorelog romantičara upravo po ovoj svojoj dubokoj, egzistencijalnoj banalnosti, koja će se iskazati snom o

[35] Rakić, *Mutna impresija*
[36] *Sa svojima*

velikom, totalnom preobražaju, onome koji će biti kao neka apokalipsa, ali koji kao da bi imao da se dogodi sâm od sebe, onako kako se događa katastrofa ludila ili katastrofa apokalipse. Pandurovićeva uronjenost u *poredak* banalnosti kao u poredak krajnje nepromenljiv, i njegova nesposobnost za apsolutno ma kakav preobražaj u sopstvenoj svesti, iskazuje se ovim *romantizmom velike katastrofe* kao totalnog preobražaja: ako to nije ludilo, onda je to, ovako, rat, kao apsolutno očišćenje. Istorija se, nesumnjivo, iskazuje kroz ovo Pandurovićevo dozivanje svespasavajućeg rata, ali to nije samo istorija što će odjeknuti eksplozijama balkanskih ratova, i prvog svetskog rata, nego koja će, istovremeno, odjeknuti i ritmovima apsolutne monotonije u duhu i svetu banalne stalnosti, tako da ritmovi koje najavljuje *Današnjica,* — a koji će se izgubiti u ritmovima patetičnog njegovog bubnjanja u pesmama patriotskog motiva, »pod razvijenim zastavama«,[37] — ne samo što pamte ritmove njegovoga *miserere* nego i jesu svojevrsni pokušaj duševno-jezičke transcendencije tog istog *miserere.* Ideologija nacionalnog oslobođenja koja je dozivala balkanske ratove, ovde se, u Pandurovićevoj *Današnjici,* prepliće sa iskustvom svesti banalnosti, iscrpenosti, i čini sa njom *nerazorivo jedinstvo:* Pandurović koji očajava zbog stalnosti, i onaj drugi, koga će Skerlić podsetiti, krajnje prekorno, da je bio predsednik srpske nacionalističke omladine,[38] to je *jedan* i nedeljiv Pandurović. Otuda se i moglo desiti da je ovaj pesnik koji je napisao reči: »Ja ću rado kreten biti«, i koji je jedinstveni apologeta ludila i ludaka kao najblaženijih bića na svetu, istovremeno, u *Današnjici,* i pesnik koji neće samo, poput drugih srpskih pesnika (redovno manjeg značaja, ili sasvim beznačajnih), da u balkanskim ratovima za nacionalno oslobođenje vidi i ratove za socijalno oslobođenje, — kao da prostorima njegovog sveta nikada nisu prošli jedan Sv. Marković i jedan

[37] Naslov jedne Pandurovićeve pesme i, takođe, ciklusa u knjizi *Stihovi.*

[38] U članku *Obnova naše rodoljubive poezije (Srpski književni glasnik,* XXI, 11, 1908; isto u knjizi *Pisci i knjige,* IV, Beograd, 1909): »Koliko je naša mlada poezija odvojena od života i naroda, u kolikoj je meri nehumana i nenacionalna, rečito pokazuje ovaj primer. G. Sima Pandurović, jedan od boljih mlađih pesnika naših, bio je predsednik Nacionalističke omladine, omladine one stranke koja je istorijski nastavnik omladinskog i patriotskog liberalizma šezdesetih godina, i koja danas pokazuje jasnu želju da se vrati svojim starim idealima. Ali i u g. Pandurovića literator je bio jači od nacionalista, i on ne samo da nema patriotskih pesama, no prikazuje sebe i svoje pokolenje umorene, zatupljene . . .«

Dimitrije Tucović, — nego će ići još dalje u svom očajničko-romantičarskom utopizmu, i videće ratove za nekakvo *apsolutno oslobođenje.* Njegova vizija, u *Današnjici,* jeste vizija apsolutne slobode, u nekakvom »metafizičkom« smislu te reči, pošto njegov osnovni duhovni stav, iz koga se ta vizija ostvaruje, jeste upravo stav duha uronjenog u apsolutnu banalnost, i očajničko-nemoćnički nepomirenog sa njome, duha koji je jedino sposoban (ili je *osuđen)* da sanja ovu apsolutnu slobodu. Stihovima i strofama koje će dozivati rat, u *Današnjici,* prethode, kao preludijum, kao eksponiranje osnovnog duševnog njihovoga izvorišta, stihovi gnušanja na »očajnu stalnost«, stihovi »odvratnosti spram sitneža ljudi«, ali (što omogućava i konačnu definiciju ovog duha), i odvratnosti »spram (. . .) sitneži rada«:

O dani jada, potucanja, blata,
O moja mržnjo na očajnu stalnost,
Na dane kad se paučina hvata!

O odvratnosti spram sitneža ljudi
Sitneži rada, ništavosti svega,
Života koji za komadom bludi.

Rat koji se ovde sanja, jeste, u egzistencijalnom duševno-moralnom »konceptu« Pandurovićevog duha, pre svega *rat protiv »sitneži ljudi«,* protiv onoga života koji »za komadom bludi«, sitnoga života gluvog trajanja koji usitnjava, života u kome se »laže, puzi, plaši / svačega što je svetlije i jače«, i u kome duhu ne ostaje ništa drugo nego da očajava: upravo to očajavanje njegovo (zbog »sitneži rada«) jeste ono koje se odaziva na opšte dozivanje rata, i upravo ova banalno-ubijajuća »stalnost«, objavljena uvodnim tercinama *Današnjice,* jeste ona koja poziva na oslobođenje srpskih zemalja od imperijalne Turske na umoru daje, infantilno-romantičarski, i u nesposobnosti za ma kakav preobražaj (i to ne samo u svetu, nego u prvom redu u sopstvenom duhu), — pa čak i u nesposobnosti za ma kakav jasniji uvid u sopstvenu situaciju, — ovu dimenziju prevratničkog, apsolutno-oslobodilačkog rata, »kad bi preš'o dah opustošenja, / Mač Večne Pravde preko sramnog doba / Prljavih duša, srozanosti jadne!«, tako da bi se, kao u apokaliptičkoj ili romantičarski totalnoj revoluciji, ta »sitnež ljudi«, i ta »sitnež rada«, razorila zauvek, i tako da bi se, u tom kuljanju svetskog vulkana, i oni što su osuđeni da budu »sastojci bedni ćiftinske

sredine« (»gde crna čama stalno sipi na nas, / K'o sitna kiša, k'o strašna fatalnost«), preobrazili u svom sopstvenom duhu, pa bi njihov očaj postao »velike bune (. . .) plodno polje«: nije važno što će u istom grobu »ležati trulež što pravedno padne / S mladošću tužnom jednog pokolenja«.

Rakić dovde nije došao, niti je mogao doći. On je obuzdavao svoja očajanja, zaleđivao sebe svečano-aleksandrinačkim stihovima svog aristokratizma, nalazeći u Vizantiji i vizantijskom gospodstvu Jefimije ili u »silnim oklopnicima« izraz tog aristokratizma, te »uzvišenosti« koja svuda traži mogućnost vertikala vizantijskog fresko-slikarstva i tako pokušava da se otme od ove »crne čame« Pandurovićeve (ali se, istovremeno, otima i od autentičnosti gesta i reči koja je došla do svog punog i poetski značajnog izraza upravo u ovim stihovima Pandurovićevim što objavljuju čamu koja »stalno sipi na nas, / K'o sitna kiša, k'o strašna fatalnost«). Ovaj »dekadent«, Pandurović, koga je Skerlić optuživao, zajedno sa estetom Dučićem, da nema ni jedne jedine patriotske pesme, kasnije će da potraži »Cara«, onako kako ga je tražio (»čekao«) i Dis (ili Dučić u *Carskim sonetima,* i čitav niz drugih, manjih pesnika), ali ta simbolika pseudo-mitskog srednjovekovlja, objavljena stihovima bez ikakve vrednosti, jeste stvar drugih, ali ne i njegova stvar: ta *njegova stvar* je ovaj očajničko-radikalistički romantizam koji isto toliko odbija sopstveno »doba« i sopstvenu »sredinu«, kao ćiftinsku, koliko doziva ratove za nacionalno oslobođenje s nadom da će to biti ratovi za ovu apsolutnu, totalnu slobodu, i u kome, nesumnjivo, kao da se iskazuje ono isto vreme koje se najjačim plamenom raspalilo, u ovo doba, u Mladoj Bosni, a posebno u Gavrilu Principu koji je, kako se kasnije tvrdilo, — na osnovu njegovog primerka Pandurovićevih stihova, — poeziju ovog očajnički pobunjenog dekadenta (i to upravo pesmu *Današnjica,* ali i pesmu *Memento)* držao za *svoju poeziju.*[39] Možda taj Gavrilo Princip, kroz koga se očajničko-herojski romantizam individualne žrtve Mlade Bosne iskazao egzistencijalno najneposrednije, upravo svojim sopstvenim duhom i činom, sa revolverom u ruci osvetljava ovaj Pandurovićev san iz *Današnjice,* utopijski san o apsolutnom preobražaju, kojim će ne samo čitav jedan svet prekonoć, apokaliptičkom katarzom, da se preobrazi, nego

[39] V. članak Ivana R. Dimitrijevića, *Sima Pandurović i Gavrilo Princip; Spomenici Sime Pandurovića,* izd. *Književne revije,* Beograd, 1928.

kojom će (u tome istovremenom preobražavanju sveta), oni koji su osuđeni da budu »izdanci slabi ovog veka gnjilog«, da se heroizuju, da se činom herojskim, — kao činom samo-žrtvovanja, — oslobode od »sitneži ljudi« i »sitneži rada« u životu koji »za komadom bludi«.[40] Herojski čin, što se u *Današnjici* doziva,

[40] To je pokušaj izlaska iz sveta ravnodušnosti, u nemirenju sa sudbinom »sitneži ljudi«, i zato nije teško prepoznati duh Pandurovićeve *Današnjice* u onome istom duhu koji je progovorio kroz Gaćinovićevu odvratnost prema radu i životu »na sitan način«: »U našem selu, palanci, školi, na zboru, svugde proviruje (. . .) stari elemenat, svugde veje stara atmosfera. Mislimo, radimo, živimo na sitan način, uvek sa malim računima i bez velikih svetlih uverenja, koja pokreću, prikupljaju, gibljU. Naš život daje težak utisak studeni i apatije« (v. Vladimir Gaćinović, *Ogledi i pisma*, izd. *Svjetlost*, Sarajevo, 1956), i koji će dozivati istodobno pesnika i revolucionara, često ne praveći više nikakvu razliku među njima. Pesnik i revolucionar su *egzistencijalno* upućeni jedan na drugog. Oni čine, u Mladoj Bosni, jedinstvo kakvo teško da je ikada, i pre i kasnije, postojalo: poezija, i kad je izraz autentičnog gneva ali i kad je očajanje ili sentimentalistička sanjarija, oseća se kao *atentat na ravnodušnost*, na mrtvilo. Ona čak nije ni samo jedno stanje duha, nego nju, bukvalno, gotovo svi pokušavaju da pišu. Čak i sâm Gavrilo Princip: »Svaki mladobosanac želeo je da bude pesnik. Princip nije imao mnogo talenta za poeziju, a težio je da postane pesnik. Koliko je poznato, samo se dvaput usudio da svojim prijateljima pokaže neke svoje stihove. Jednom je to učinio pred Dragutinom Mrasom. Drhteći kao dete, čitao je svoje stihove o ružama koje cvetaju na dnu mora za voljenom devojkom. Mrasovo mišljenje bilo je nepovoljno. Drugi put je Princip pokušavao da ponudi pesme Ivu Andriću. Govorio mu je o nekim svojim stihovima i Andrić mu je rekao da ih donese. Princip je obećao ali ih nije doneo. Kad ga je Ivo Andrić pitao zašto ih ne donosi, Princip je odgovorio da ih je uništio. Tekstovi Principovih pesama nisu sačuvani, osim nekoliko stihova. Dok je u istražnom zatvoru čekao na suđenje, on je kašikom na poleđini svoje porcije urezao nekoliko stihova, a na kraju života, kad mu je jedna ruka već bila amputirana, drugom rukom ispisao je svoje poslednje stihove na zidu« (Vladimir Dedijer, *Sarajevo 1914*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1966). To je pobuna protiv noći ravnodušnosti (»sitnog načina« Gaćinovićevog, »sitneži rada« S. Pandurovića), iz koje se javio Ivo Andrić, rečenicom što osvetljava i svet ove »sitneži«, utonule u noć, i pravi subjekt ove pobune: »Budni su samo pjesnici i atentatori« (u članku o A. G. Matošu, u *Vihoru* Vladimira Čerine, 1914, I, 5), pobuna protiv one iste noći u kojoj se atentator Nedeljko Čabrinović pitao ». . . za koga on čini ovo delo? Gorštački sin, on nije podnosio vazduha gradova u kojima je korupcija uzimala sve redove. Čaršija mu je bila odvratna, naročito tašlihanski moral. I on je onda rekao one reči koje nikad ne mogu zaboraviti: ‚Kad bih Sarajevo mogao sabiti u kutiju šibica, ja bih ga zapalio!' Pa ipak, to nije bio nikakav Herostrat, nikakav rođeni zločinac: u gradovima je bilo toliko odvratnih primera sebeljublja i anacionalnosti da je njegovo mišljenje, u glavnom, delio i najveći deo Mlade Bosne« (Borivoje Jevtić, *Sarajevski atentat, sećanja i utisci*, Sarajevo, 1924). *Atentat, otuda, nije samo atentat na Austriju, nego i na ovu »sitnež ljudi«.* On je delo žudnje za apsolutnim oslobođenjem. Atentator (u liku Principa, Danila Ilića ili Nedeljka Čabrinovića), nije samo onaj koji »čita« Austriju, nego i onaj

jeste čin preobražaja egzistencijalne »sitneži« u apsolutnu egzistencijalnu punoću, ali koji se, međutim, sanja upravo u ovoj »sitneži«, u gađenju na nju, i čija *romantičnost* van svake sumnje je isto toliko izraz gađenja na tu »sredinu«, na njeno »filistarstvo« kao na slepu odanost slepom životu svedenom na vegetiranje, koliko je (kroz to gađenje) i izraz objektivne nemogućnosti ma kakvog preobražaja. Zato je to čin u kome se stiču očajanje, mržnja na sopstvenu filistarsku »sredinu« (anarhizam Mlade

koji čita anarhiste i socijaliste, koji sanja nad knezom Kropotkinom i Stepnjakom, tako da se, u poslednjoj noći Gavrila Principa, ujedinjuju glasovi anarhiste kneza Kropotkina (iz njegove brošure *Blagostanje za sve)* i glas *Današnjice* Sime Pandurovića, ali tako da se i volja za apsolutnim preobražajem, herojskim činom samožrtvovanja, kao činom apsolutne negacije kojoj se subjekt vrtoglavo predaje, nerazlučivo povezuje sa odvratnošću prema »sitneži« života, a ne manje i sa očajanjem zbog takvog života. Očajanje, pa i pesimizam, čiji akcenti se u ovoj vanrednoj duševnoj polifoničnosti romantičarsko-utopističkog mladobosanskog revolucionara mogu ne jednom jasno da čuju, nisu ovde u kontradikciji sa duhom negacije, koja će ići do patetike samožrtvenoga herojstva, nego njih taj duh upravo podrazumeva: nema individualnog heroizma Gavrila Principa bez apsolutne negacije, one koja je, opet, nezamisliva bez crne vatre apsolutnog očajanja. U tome se duh Principov, i njegovih drugova koji oličavaju, i bukvalno i simbolički, samu esenciju mladosti, razilazi sa Skerlićem: ako je Skerlić bio jedan od ideala mladobosanaca (Vl. Dedijer, u knjizi *Sarajevo 1914*, navodi da je Princip, na Skerlićevoj sahrani, poslo venac u ime bosanske omladine, i da je svome bratu pisao: »Umro je najveći čovjek Srbije«), njegov utilitaristički optimizam, koji je odbacivao pesimističkog Pandurovića iz *Posmrtnih počasti*, i, uopšte, svu »dekadentsku« literaturu, nije mogao u potpunosti da obuzme mladobosanske krugove. On će se javljati, ne jednom, u mladobosanskoj ideologiji, ali će Skerličev simplifikatorski pragmatizam da doživi svoju najveću, — i ma koliko obazrivu, — kritiku upravo u radovima mladobosanaca (u prvom redu njihovoga ideologa Dimitrija Mitrinovića) i, što je od toga nerazlučno, ali neuporedivo značajnije, on će biti nemoguć u samom srcu mladobosanskog revolucionarnog romantizma, gde je ključao duh apsolutne gladi za životom, ili duh apsolutne mladosti u ekspanziji, — one što ne pristaje ni na kakva ograničenja, i koja traži sebe podjednako ne samo u socijalističkoj i anarhističkoj literaturi, nego i u Kjerkegoru isto koliko i u jednome Rakiću, ili u samome Skerliću isto koliko i u Pandureviću, — ali gde je ključao i duh ove apsolutne negacije što se raspaljuje, neumitno, tek u vrhunskom očajanju. Ako je Danilo Ilić bio gotovo opsednut prozom Andrejeva *Sedmorica obešenih*, o kojoj nije prestajao da govori svojim drugovima, drugi atentator, Nedeljko Čabrinović, onaj koji će, pre nego što će baciti bombu, da upita jednog policijskog agenta u kojim kolima se nalazi prestolonaslednik F. Ferdinand, voleo je da recituje Velimira Rajića: »I sruši̇še se lepi snovi moji« (v. o tome u navedenoj knjizi B. Jevtića), a sâm Gavrilo Princip nije samo onaj koji napamet zna Ničeove stihove, i stalno ih ponavlja: »Žarim i izgorevam samoga sebe. / Sve što god ja obuhvatim zasvetli / Sve što iza sebe ostavim ugljenisano je, / Plamen sam bio i ostao«, nego i onaj koji će, u noći 28. juna, neposredno uoči atentata, u pismu jednoj

Bosne) i utopijsko-romantičarski nacionalizam (»omladinski revolucionarni nacionalizam«) koji nije samo sposoban da nacionalno oslobođenje »izjednači« sa socijalnim oslobođenjem, nego i da u njemu vidi ovo apsolutno oslobođenje kao ovaj apsolutni egzistencijalni preobražaj. Ako Sima Pandurović nije Gavrilo Princip, — i to ne samo zato što u ruci drži olovku kojom piše stihove, a ne i atentatorsku bombu, nego i zato što u njemu umesto anarhizma *Podzemne Rusije*, povezanog, grozničavim

prijateljici da napiše rečenicu: »Kako je lep Vajldov *Srećan princ*«, i, odmah zatim: »Je li ti u životu još ona ruža što ti je dadoh na rastanku?« (Dedijer, u *Sarajevo 1914*, po D. Jevđeviću). Knez Kropotkin, njegovo *Blagostanje za sve*, ali i Niče; Oskar Vajld, ali i anarhist i Pandurović (a takođe i Milan Rakić), i, sa njima, ova sasvim *rajićevska ruža:* to je nesumnjivo, *mladost* u previranju, koja hoće sve, jer se na sve odaziva, i koja se ne može zatvoriti ni u kakve okvire, ali mladost kao apsolutno nemirenje sa apatijom, sa emocionalnim i moralnim mrtvilom, andrićevska budnost pesnika i revolucionara u noći apatije u kojoj je čak i san o Vajldovom *Srećnom princu*, kao i ruža prelivena sentimentalizmom, neka vrsta revolucionarnog čina, tim više što je revolucija tu opšte buđenje života, oslobođenje od totalnog mrtvila, ono koje se iskazuje i gađenjem na postojeći život, koje sanja, u atentatorskoj groznici, da spali čitavo Sarajevo, utonulo u letargiju »malih računa«, i koje Principovom rukom ne podvlači samo poziv na samo-žrtvu, iz poslednjih stihova *Današnjice*, nego i Pandurovićeve stihove iz pesme *Memento*, posvećene groblju: »Volim to mesto bez laži i maske / Gde leže svi ti ljudi ovde skupa . . . / Gde leže tu mirno, sve trup pored trupa / U kovčegu prostom, između četir daske, / A ne smeta svet im i njegova lupa«. Biti Princip, to uistinu znači biti plamen što spaljuje laž i mrtvilo, ali plamen koji snagu nalazi u očajavanju, kao što život može da nađe samo putem ka groblju; to je san o smrti kao o očišćenju od laži, san u kome odjekuje ritam rečenica iz *Blagostanja za sve* anarhiste kneza Kropotkina, zajedno s ritmom rečenica estete Oskara Vajlda, ali i zajedno s rečenicama Milana Rakića ili Sime Pandurovića, plamen duše u kojoj se, u ovo doba, jedino »izmiruju« jedan Skerlić i jedan pesimistički Pandurović, plamen protiv »sitneži«, vatra noći usamljenog ruskog anarhiste atentatora, koji se priprema za atentat čitajući Stepnjakovu *Podzemnu Rusiju*, ali i vatra dana demokratije i kolektivizma Volta Vitmana. Nemoguć život, »sitnež ljudi« i »sitnež rada«, rađa san o apsolutnom preobražaju, san o kome je svaki egzistencijalni čin sâm sobom revolucionaran, i u kome, kao u samom nepostojanju, između postojanja i revolucije ima isto onako malo razlike kao između pobune protiv mrtvog života i očajanja koje, nad *Mementom* Pandurovićevim, sanja groblje kao »mesto bez laži i maske«, tako da u svakome »mementu« koje tu odjekuje smrt nije drugo nego smrt ovoga mrtvog života, kao što i samouništenje ovog atentatora jeste, za njega samoga, i u njegovom duhu, njegovo jedino stvarno rađanje, jedini čas objave stvarnog postojanja i ulaska u njega. Sima Pandurović odjekuje tu podjednako i *Današnjicom* i pesmom *Memento*, u ovoj egzistenciji koja je upućena da kroz smrt traži sebe, u ovome samouništenju kao samorađanju, u tom plamenu što, ničeanski, izgoreva samoga sebe, *u tom plamenu ili duhu kontradikcije*, emocionalne i intelektualne, — *kontradikcije koja jedino gori*, protivurečja izvan kojeg nema ovakvog plamena: sve drugo je jednoznačna banalnost (jednoznačnost koja ne gori, apsolutni led apsolutnog identiteta), ona

snom mladosti, sa epskom mitologijom herojstva, živi patrijarhalni konzervatizam i liberalstvo Stojana Protića, — romantizam kao nemirenje sa banalnošću »sitneži ljudi« i »sitneži rada«, onaj koji će odjeknuti u atentatu Gavrila Principa, u *Današnjici* je nesumnjivo došao do punog izraza.

Banalnost, koju neprestano otkriva Pandurovićev duh, s onu stranu ma kakve mogućnosti preobražaja (u pravcu *stvarne* misli i *stvarnog* osećanja egzistencije koja nalazi svoju *stvarnost*), jeste ona što raspaljuje ovaj utopizam protiv poretka »sitneži ljudi« i »sitneži rada«, ali tako što u taj poredak još dublje uronjava, produžavajući se ovim utopizmom: svest zarobljena banalnošću, ili — doslovce, — *banalna svest*, i ovde je, u Pandureviću, ta koja sanja o apokaliptički velikom potresu, o »opustošenju« kao o oslobođenju od »sitneži« čija snaga je, međutim, veća od ma kakve preobražajno-tvoračke snage ove svesti. Ono što podržava očajanje i dalje, to je ta »sitnež ljudi«, ili ona ista *»glava« znanaca i rodbine*, iz *Svetkovine*, kojima nedostaje »vino, životna srž«, i od kojih se ovako podjednako traži spas u ludilu, u snu u blaženoj šetnji ludaka po bolničkom vrtu, kao i u ratu, sa »otrovnim mačem mržnje« u ruci, tamo gde je »krvav i tragičan boj«,[41] zato što se ne može ni na koji *stvarni* način da dođe ni do kakvog »životnog vina«. Ludilo i rat, to je jedino što dozvoljava

koja je lomila Pandurovića i nadahnula ga za *Današnjicu*. Otuda, Pandurovićevo užasavanje od ravnodušne banalnosti, i njegov san o herojsko-romantičnom činu kojim će »sitnež ljudi« da se apsolutno preobrazi u nekakvu nadstvarnu veličinu, ali čak i njegove lamentacije nad mrtvom ljubavlju, imali su, u krugovima tadašnje pobunjeničke, »revolucionarne omladine«, posebnog dejstva: to će biti ako ne jedini, a ono svakako presudni razlog zašto je Tin Ujević posvetio, kasnije, Pandureviću svoju knjigu pesama *Lelek sebra* (izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1920), čija inspiracija pamti plamen iste nade i istog oduševljenja. Na jako prisustvo Pandurovićevo u ovo doba ukazuje i Ivo Andrić (u prikazu Pandurovićeve knjige *Okovani slogovi* — Zagreb, 1918, — u časopisu *Književni Jug*, 1919, III, 2—3): »Kad je govor o lirici Sime Pandurovića mi i nehotice pomišljamo uvek samo na prvi deo ove lirske trilogije *(Posmrtne počasti*, izišle 1908, u *Maloj biblioteci)*. U tom ima i mnogo ličnog doživljaja. Jer kad su izišle *Posmrtne počasti* one su postale jedna od onih knjiga koje stalno otežavahu naše studentske džepove i koje su kasnije, kad se naš pogled izoštri i u mnogom promeni, ne brišu lako iz duše i sećanja. A već kad protiv toj knjizi istupi svom divnom spremom i prirođenom vehemencijom književni autoritet u osovi Jovana Skerlića da otkloni njenu ‚književnu zarazu' pesimizma mi najmlađi fanatički zavoljesmo tu knjigu, koju nisu shvatili i kojoj su učinili krivo. I naše je mišljenje i danas da je u Pandurovićevu slučaju Skerlić bio strog, pravedan i — kao obično strogi i pravedni — nepravedan«.

[41] U pesmi *Savremenik; Stihovi.*

ova »sitnež ljudi« i »sitnež rada«, to je banalnost života koji nema »životnog vina« onako kako nema više ni kapi naivnosti, života ovoga apsolutno-bezizlaznog poretka sveta i duha apsolutnih činjenica, sveta koji je utoliko više svet stvari a ne bića ukoliko je više *očigledan,* banalnost očigledno-nepromenljivog (kao nepromenljivo-očiglednog) koja podjednako može da odvede vizijama blaženstva ludaka kao i krajnje zakasnelim, sasvim nemoćnim, a ipak mogućnim, i moralno savršeno retrogradnim romantičarskim vizijama »krvavog boja« prepunog leševa, onoga polja nad kojim seva »Mač Večne Pravde« u ovoj skroz konfuzijom prožetoj svesti, u toj svesti koja će, bukvalno prekonoć, od »dekadentne« i »pesimističke« svesti što ume da vidi samo groblje, modra kandila, telo voljene žene koja se raspada u smradu (»u sarkofagu« pretrpanom secesionističkom ornamentikom), da se preobrazi u ovu svest uvijenu u nacionalnu zastavu i sposobnu da govori o »Maču Večne Pravde«, koja beskrajnoj besmislici egzistencije, oličenoj u besmislici leša, odjednom kao da daje neku iskupljujuću smislenost: bezizlaznost što je u činjenici da ćemo se pretvoriti u leševe, kao da se ovako pokušava da porekne: bićemo, istina, leševi, ali obasjani sjajem Večne Pravde. Reč *leš,* koju Pandurović ovde ispisuje, nije leš u čije *truljenje* je on hteo da se zagnjuri, ubeđen (kao i Skerlić, uostalom) da je u tome »bodlerijanstvo«, nego leš čiji smrad, i odvratnost, rastače se u svetlosti ove Večne Pravde, na ovome takozvanom »bojnom polju« romantizma, kao da umiranje na polju nacionalne časti može da transcenduje kosmičko zlo (umiranja, raspadanja, takozvane prolaznosti) u neko više, *transcendentalno dobro,* pa će divljanje istorije da uskrati divljanje kosmičko-egzistencijalno. Pandurović »dekadent«, koji objavljuje apsolutno, kosmičko, zlo, i ovaj Pandurović »pod razvijenim zastavama« što su usledile pesmama *Današnjica* i *Svetkovina,* i Skerlićevoj javnoj opomeni, protivureče jedan drugom onako kao što njegova poezija *Svetkovina* i *Mi, po milosti božjoj, deca ovoga stoleća,* i svojim *nivoom* protivureči njegovoj patriotskoj poeziji čiji nivo je neuporedivo niži: to je poezija koja ne produbljuje očajnički anti-filistarski utopizam *Današnjice,* nego (u slavu ironične »sitneži ljudi« i »sitneži rada«) taj utopizam poništava, nepovratno, ideološkim jezikom i simbolikom zvanične propagande.[42] Pa ipak, i ma koliko da je

[42] Poezija kojom se on, ovako, od »dekadenta« pretvara u pesnika patriotske inspiracije, opterećena je usiljenošću, izvanredno podignutim tonom i

Pandurovićeva »patriotska poezija« literarno beznačajan pokušaj restauracije romantičarskog doživljaja ne-romantičarskim stihom (kome je racionalistički parnasizam odredio osnovni model), i ma koliko da je Skerlićev uticaj tu bio sudbonosan, ispod ovog stihovanja vladajuće ideologije i politike uoči balkanskih ratova ne krije se samo Pandurović koga je Skerlić *zatekao* kako nema ni jedne jedine patriotske pesme, — i to usred sredine čija kultura jedva da je tek počela, od V. Ilića preko Rakića i Dučića, da se naporno, i sporo, oslobođava predstave pesnika kao nacionalnog barda, kao patriota što govori u stihovima; pa se čak tu ne krije samo ni ovaj *liberal,* patrijarhalac i tradicionalista *po ubeđenju,* čije »bodlerstvo« će netragom da iščezne u ritmovima ovog patetično-nacionalističkog recitatorstva, kao da nikad nije ni postojalo, i čiji jezik »dekadenta« će bukvalno da se uguši, kao u žabokrečini mrtvog jezika pseudo-romantičarske »patriotske« fraze, prepune bubnjeva, mačeva i oklopa, razvijenih zastava i krvi koja se, po staroj inerciji, »potocima« lije, zatim onog istog »petvekovnog ropstva« u koje se, liberalski, pokušavala da utopi svest o savremenom ropstvu, kostiju koje se mrve i »Cara« (Dušana) čija neizbežna senka (kao omiljeni simbol pseudo-pesnika, nacionalnih trubača i bubnjara u stihovima) ide ispred vojske seljaka i sirotinje, one iste koju će Rakić, u prošlosti, da vidi u sjaju *oklopnika,* i kojoj će Dučić, dok je ona krvavila po gudurama i skapavala od dizenterije, *poslednji* se upisujući u ove trubače i trijumfatore,

propagandističkom simbolikom onoga vremena. Donekle je izuzetak pesma *Beograd u ropstvu* (u knjizi *Stihovi),* u kojoj, uprkos svim klišeima (»Jer daleko tamo haos je krvavi / Za slobodu i za ropstvo, koji huji, / I urla i besni«), kao da se naslućuje silueta Beograda pod okupacijom, i, možda, intonacija prve dve strofe pesme *Vojnički rastanak* (u istoj knjizi), u kojoj ima izvesnog odjeka patrijarhalnog lirizma; sve drugo je pad u »opšte mesto« vladajuće ideološke simbolike, u čisti propagandizam: »Nas predvodi prošlost, budućnost i nada / Tamo gde već pljušti kiša oštrih zrna, / Gde potmulo grmi strašna kanonada, / I zastava smrti leprša se crna; / Gde zlokobni jaram još robove tišti, / A zemlja od kiše i od krvi pišti«. Ili: »Preci će se naši iz grobova dići / Za poslednju borbu! Dok se diže para / Iz prosute krvi, dalje ćemo ići; / Vodiće nas senka velikoga Cara, / Polumesec dok se ne sruši u krvi, / Il' dok ne padnemo — poslednji i prvi!« (u istoj pesmi *Vojnički rastanak).* To su stihovi koji se, kao nekakav »*san naroda*« (u istoimenoj pesmi), »kreću« »da posete groblja i spomene davne, / I kolevku starih, ostavljenih nada / Prošlosti svoje velike i slavne, / K'o junaci novih, dirljivih balada, / — / Što će dugo nekad pevati da deca / Jedne zemlje, posle pet vekova, znaše / Da dođu i vide majku koja jeca, / Majku zemlju radi koje preci paše«.

da uzvikne, cezarski, *Ave Serbia*. Tu se krije, takođe, neutrnuta zdravo-razumska banalnost, koja nije došla do iracionalnosti herojskog čina kao što nije došla ni do iracionalnosti ludila, tako da strah od opasnosti bezumlja, koji je Skerlić doživeo pred stihovima *Svetkovine:*

U košuljama belim parkom ovim,
Gde bolnički se miris širi jak,

dopisujući na njihovoj margini: »I eto gde padosmo u čisto bezumlje!«, ostaje savršeno bespredmetan: Pandurović je, svakim svojim retkom (i kad je pesnik i kad nije pesnik), beskrajno dalek i od najpitomijeg »bezumlja«, — i onoga ludila i onoga »krvavog boja«, — a ista njegova pesma *Svetkovina,* veoma značajna, i koju je, inače, Bogdan Popović, toliko nespojiv sa ma kakvim poremećajem građanskog »ukusa« i »harmonije«, a kamoli sa bezumljem, uvrstio u svoju *Antologiju,* napomenuvši uz put čak i to, da je ona »rafinirana«,[43] — sigurno je jedna od najracionalnijih pesama Pandurovićevih, ako ne već i najracionalnija. Po racionalnosti, koja je u strukturi njene rečenice i njenih strofa, i koja se iskazuje, ništa manje, i izvesnom

[43] U predgovoru svoje *Antologije novije srpske lirike* (izd. *Matica hrvatska,* Zagreb, 1911), a u potrebi da pokaže kako »za njega nema starih i mladih« (i govoreći neprestano o sebi, u trećem licu): »Urednik ove *Antologije* nije nikada u svom životu — ako izuzme doba svoje rane mladosti — imao ‚savremen ukus'. I kao što u stranoj književnosti ide od Poa i Emersona do Šanfare i Čaure, i od Brajentove *Tanatopse* do onih ljubavnih pesmica od nekoliko stihova iz ciganske lirike, — rumenih i vrelih kao kapi krvi, — tako i u našem pesništvu njegove simpatije idu od najranijih i najprostijih pesmica, kao što su *Ribarčeta san,* do Pandurovićeve rafinirane *Svetkovine;* i od prostonarodne dikcije Radičevićeve, gole kao drvo zimi, do bogate umetničke dikcije Dučićeve, koja sva šušti obiljem svog belog i sjajnog sveta«. Inače, zauzvrat, Pandurović je dvadeset godina kasnije, u brošuri *Bogdan Popović (Izdavačka knjižara braće Kavaja,* Nikšić, 1931), tvrdio kako je B. Popović došao do imena veštim negovanjem svoje reputacije više no svojom vrednošću, da se malo interesovao za domaće pisce, da je bio antidemokrata, neoriginalan u svojim napisima o piscima strane književnosti, i da, uopšte, nije dao nijedno delo koje bi odgovaralo njegovoj ulozi na Univerzitetu i u književnosti. *Zbornik u čast Bogdana Popovića,* štampan 1929. o Popovićevoj šezdesetogodišnjici, on je kvalifikovao kao »ogromnu zbirku himni, laskanja i superlativa u raznim varijacijama sumnjivoga ukusa«. (Marko Car je ovo pisanje Pandurovićevo, — u časopisu *Kritika,* 1931, knj. IV, br. 4, — propratio primedbom kako je sâm Pandurović u nekoliko mahova »osuđivao skandalozno nemanje mere izvesnih naših *boljševika* u literaturi i umetnosti«, pa se čudi otkud da baš on ovako nastupi protiv Bogdana Popovića.)

usiljenošću rimovanja (koja ide sve do nespretnosti), s njome može da se meri, možda, još samo pesma *Potres,*[44] ona u kojoj je stih:

Higijena nesećanja vida

(od *vidati,* kao: lečiti), stih po svojoj sintaksičkoj formi zatvoren, kružno, kao zmija na suncu, — ali koju nikakvo sunce neće probuditi, — (tako da taj stih zahteva izvestan napor da se prodre u njega, napor analitičkog njegovog rasklapanja, koji uveličava, posebno, pometnja što iščekuje u onome »vida«, kolebanje između genitiva od *vid* i trećeg lica glagola *vidati),* — stih koji će Isidora Sekulić pokušati da izvuče u sami centar pažnje, otimajući ga od zaborava znatno kasnije, uoči drugog svetskog rata,[45] i otkrivajući kroz njega, inspirisanim (i inspirativnim) ali krajnje neobaveznim intelektualnim asocijacijama, u Panduroviću pesnika koji »spada u ne mnogo nastanjenu oblast mislenih liričara«, jednog od onih koji su »neobično snažni životom i mislenošću«, a zatim i nešto neuporedivo više: čoveka koji je „takmac bogu". Jer, ako bog Panduroviću daje zaborav, kao i svakom čoveku, on (Pandurović) sposoban je i *samom sebi da bude bog* pošto sebi može da podari nesećanje koje nije isto što i zaborav: ne nešto dobijeno, i urođeno, nego ono što je osvojeno:[46]

[44] *Posmrtne počasti*

[45] U već navođenom članku *Jedna misao u jednoj pesmi Sime Pandurovića.*

[46] »*Zaborav* to je dar prirode čoveku: kroz spavanje ili kroz prirodno slabljenje i brisanje onih podataka u svesti i mozgu koji mogu, i možda treba, da se brišu. *Nesećanje* pak, to je čovekov izum, njegova metoda, veština da se život živi sa izostavljanjem bitnih delova u registru onoga što je bilo, i jeste, i ostaje. Čovek, veliki takmac bogu, našao je sebi metodu da sam sebi daruje zaborav. *Gledam da se svega manje sećam.* Empirija prirodnog zaboravljanja zamenjuje se isteoretisanim umenjem zaboravljanja i njegovim dejstvima. U prirodno svakidašnjem izrazu »gledam« krije se demonska teorija i praksa. Celim tim stihom kazao nam je Pandurović jedno strahovito otkrovenje. To je jedno duboko priznanje, jedna tamna ispovest — pesma je iz ciklusa *Tamne ispovesti* — o jednom veštačkom omađijavanju savesti naše koja, po zakonu, ne bi smela spavati ni zaboravljati. Tim sasvim prostim rečima odala se tu ne samo jedna misao, nego poštenje i čovečnost Pandurovićeve poezije istinā. Razglašeno pesimistička, gorka, i tobože nehumana poezija Pandurovićeva, od čovečnih je elemenata kao retko koja. Samo ne od uobičajeno podvlačenih čovečnih elemenata. To je, rekli bismo, jedna odgovorna lirika; skoro vrsta didaktične lirike. Je li istina, ili nije, da se savest naša tako rado manje seća? I mnogih stvari sve manje i manje, pa još manje, čak tamo do nesećanja. Nesećanjem zatrpavamo što u savesti zapravo ne možemo da zaboravimo« (u navedenom članku).

kao da je Pandurović pesnik koji je uspeo da se nađe u nesećanju, a ne pesnik (kakvim je bio od prvog do poslednjeg svog dana) koji je *upravo u nemoći za ovo nesećanje* tražio spas od ludila. On je sasvim nejak kao ovaj »takmac bogu«, slabiji čak i od Rakića, — inače u tome sasvim slabog, — ali ne samo zato što kod njega nema nesećanja, i nemarnosti, one blaženosti »ništih duhom« koja počinje tamo gde se više ništa nema i ništa ne uzima (gde prestaje Rakićev i Dučićev individualistički duh zdravo-razumskog empirizma kao duh posedovanja, ili kao duh posednut posedovanjem), nego u prvom redu zato što kod njega, i kada doziva »higijenu nesećanja«, ostaje ovo neutrnuto sećanje na sve što očigledno jeste, u čemu se nalazi bezizlaznost, ali što se, uprkos svem očajanju, ipak hoće onako kako se po volji zdravo-razumske svesti ovde hoće očigledna istina, ili istina očiglednosti, ali istina koja, kao data pre misli i jezika *(pa zato i jeste očigledna)*, odbija i misao i jezik, ona van-mislena i van-jezička istina apsolutnog identiteta, istina koja se u svojoj konačnoj definisanosti ne daje svesti, ostajući tako ova *očigledna istina čija očiglednost je od »materije« nemišljenja i negovorenja*, ili od same »materije« smrti misli i jezika, kao same smrti svesti.

Tu je duhovna muka Pandurovićeva, tu osnovno njegovo prokletstvo i sadržaj, tu sva paradoksalnost njegovog mentalnog stava koji se iskazuje kao izvanredno *agresivni pesimizam:* njegovo posvećivanje očiglednosti znači posvećivanje van-mislenoj i van-jezičkoj suštini apsolutno-identičnog, koja toj svesti izmiče, i to utoliko više što je ta očiglednost »očiglednija«, i tako da se svest prikazuje samoj sebi kao *nesposobna za ovu vrhunsku istinu* (koja joj se pričinjava da je u vrhunskoj očiglednosti vrhunski-identičnog) ili kao *rasejana* za nju. Iskustvo misli kao lutanja, ili kao misli što ne uspeva ništa očigledno stvarno da re-konstituiše sobom, i tako da i sama prodre u sopstvenu očiglednost, produžava se tako doživljajem svojevrsne *lenjosti ili rasejanosti* razuma u svetu očiglednih činjenica (ili činjenica očiglednosti). Tako se uvek iznova začinje i održava ova crna igra, — jedina u kojoj je inače skroz neigrački Pandurović učestvovao, — igra puna saplitanja, očajavanja ali i ogorčenosti, i u kojoj se iz ojađenosti zbog smrti ide u razgnevljenost zbog njene nedosežnosti, tako da se *jad meša sa gnevom*, a pesimizam, koji svemu tome daje izuzetno naglašen racionalan ton, iskazujući se idejama o nemogućnosti ma kakvog smisla i uzaludnosti svake naše volje, objavljuje gestom i

tonom *jedne izvanredno agresivne volje* koja i potiče iz ovog očajničko-ogorčenog otkrovenja da *neprestano ostajemo nedovoljno ubeđeni upravo u ono što je najočiglednije* a što je, van svake sumnje, smrt: očigledno je da ćemo umreti, i mi imamo znanje o tome, ali to znanje nikad nije *stvarno naše* ma koliko bilo stvarno, mi se tim znanjem nikad u potpunosti ne ispunjavamo, nego nam ta očiglednost izmiče kao i svaka druga očiglednost ili (za ovog pesnika) kao svaka druga istina.

Otuda Pandurovićev intelektualno izvanredno uprošćen pesimizam, koji sve moguće ideje redukuje na ideju da ćemo biti gozba za crve, i otuda agresivnost koja se pri tome iskazuje *jambovanjem*, stihom čija rima, u ključnim trenucima ovog ubeđivanja (i samoubeđivanja), svojom jednosloženošću uistinu ima nečeg »dokaznog« u sebi,[47] ali koja još više podseća na udaranje šakom po stolu nekoga ko hoće da nas ubedi u nešto u šta, po njegovom najličnijem iskustvu, nismo dovoljno ubeđeni:

Rastočiće nas beda, bolest, smrt,
U žitku masu i nesnošljiv smrad,
Kad zine zemnog raspadanja glad
I svene naših plavih želja vrt

(Jambi o Svršetku). Pandurović, koji će jamb Laze Kostića, potražen i nađen na liniji titansko-prometejske, anti-trohejske mitologije, ovako da usmeri upravo suprotnim smerom: ne više nagore, otimanjem od trohejskog pada, nego nadole, — kao kad se stihu *glava*, rimom, zavija svirepo, očajnički i osvetoljubivo u isti mah, — jeste Pandurović koji hoće da zadrži našu svest u jednoj tački ove jedne (vrhunske) očiglednosti. Ruka koja ovako »jambuje« opšte-poznate, očigledno-nesumnjive i u svojoj očiglednosti beskrajno banalne i *neizrecive* ideje o našem svršetku, jeste ruka ove do Pandurovića u srpskoj kulturi neviđene agresivnosti, ruka njegovog protivurečnog očajničko-osvetoljubivog, jambujućeg agresivnog pesimizma: jamb, koji do-

[47] »Slikovi njegovi, čak, imaju nečeg dokaznog. Čisti kao alem u smislu akcenatskom, a složni sa tri i četiri glasa, deluju kao kad zvona tri-četiri crkve potvrđuju istu vest« (Isidora Sekulić, u članku *Jedna misao u jednoj pesmi Sime Pandurovića);* to je izvanredno ekspresivno otvoreno osećanje te »iste vesti« koju *potvrđuju ove zvučno konačne* rime Pandurovićeve, s tim što njihova konačnost (njihova »dokaznost«) zahteva, takođe, redukciju: od trosložne, pa i dvosložne, na jednosložnu rimu, u stihu koji traži jampski udarac.

lazi na kraju stiha, kao udarac, nije samo pokušaj zaključivanja svakog mišljenja, jedna imperativna kategoričnost na delu koja ne priznaje više nikakvo sporenje, nikakvo kolebanje, nego je i pokušaj zaključivanja svakog govora: u svakoj rimi ovoga jambovanja jeste po jedan kraj govora: ako se govor ipak i dalje nastavlja, on se nastavlja samo prividno, — zato da bi upoznavao, od jednoga do drugog kraja stiha, od jedne do druge rime, svoj kraj, da bi se »osvedočavao« u svoju nemogućnost. To su strofe bez izlaska, onako kako je očiglednost smrti, kojoj se one posvećuju, bezizlazna. To je očiglednost koja se ne miri sa govorom, i u govoru (dok on *još jeste)* traži ovo njegovo osvedočavanje u bezizglednost: ovaj stih zatvoren jednosložnom rimom, čija savršena zvučna nepokolebljivost (apsolutni identitet: nijedna od ovih jednosložnih reči ne može se pročitati na više načina već samo na jedan jedini način) ponavlja nepokolebljivost onoga što se, kao očigledno, *ne može poreći, ali što se zato ne može ni reći,* što neće govor i zato, u govoru, hoće ovaj stih što se zamrzava, zaleđuje u ovakvoj rimi bez kolebanja, bez izlaska, bez nade. To beznađe koje traži rimu kao udarac (kao mukli prasak) kojim se zaključuje stih, jeste beznađe usred onoga što je očigledno, i što kao takvo »zaključuje« govor, jer »zaključuje« svako mišljenje: pravcem nesmiljene redukcije horova slogova i misli na jedan jedini slog i na jednu jedinu misao. To je redukovanje složeno-usložavajućeg govora i mišljenja, vidika i mogućnosti, pravcem ka jednosložnoj rimi i, još više, ka *udarcu* koji izaziva u sluhu i duhu, ta rima pesme *Jambi o Svršetku* (ali i uvek tamo gde se javi), pa je to, zato, i *udarac po jeziku:* čuje se samo ovaj udarac dve jednosložne reči, a ne i sama ta reč, još manje *čovek* iza te reči, — to je redukovanje svega u duhu i svetu na očiglednost: metoda same smrti koja se ostvaruje Pandurovićevim duhom i sluhom — smrt, anti-govoreća, anti-misleća jednosložnost na delu: poništavajuća jednoobraznost. Smrt, kao suštastvena očiglednost, ili očiglednost svake očiglednosti, kao suština i krajnji ishod (bez ishoda) svake očigledne činjenice, nedeljive kao što je nedeljiva ta smrt što je s onu stranu svesti, apsolutna, nemisleća i neizgovorljiva identičnost, savršena njena podudarnost sa sobom samom, apsolutni nepokret ili kraj kao kraj svakoga kretanja: i onoga tela i onoga misli i jezika. Sve što nije ta podudarnost u savršenom mirovanju (savršenog, negovoreceg, identiteta), sve što govori jeste bludnja ili bludeća misao, ona kratka Noć posle koje će doći Dan. Pandurović bi da nas približi toj podudarnosti

tako što bi nas oslobodio od svega akcidentalnog, i suvišnog, što nas rasejava, i baca u lutanje, bez milosti: onako kao što nas smrt oslobađa od mesa. On očajava zbog smrti, koja nas ništi, ali koja je naša apsolutna (najočiglednija) istina koja nam, međutim, neprestano izmiče ne samo uprkos svojoj očiglednosti nego *upravo zahvaljujući njoj:* htejući istinu, koja je za njega samo istina vrhunski očiglednog, on hoće smrt zbog koje očajava, ali njegova očajavanja nisu samo očajavanja zbog smrti nego i očajavanje *prema* njoj i *za* nju: očajavanja koja uništavaju mišljenje kao lutanje i predstavljaju obećanje očigledno-nemislećeg, ove vrhunske istine tautološke očiglednosti koja iznuđuje očajanje jer se ne daje misli, ali koja kao da, upravo zato, pristaje na očajavanje jer ne pristaje na misao. Očajavanje *zbog smrti* postaje tako i očajavanje *za smrt* — svojevrsna »metoda« njenoga osvajanja, put kojim ona prodire u biće, ali i put kojim biće prodire u nju, tako da predavanje ovom očajavanju zbog smrti znači i pokušaj posvećivanja u smrt ili pokušaj posvećivanja u vrhovnu istinu kao vrhovnu očiglednost koja se *pod-razumeva jer se ne razumeva* i koja traži (iznuđuje) očajavanje kao razbijanje razumevanja (ili kao raz-umljenje); to je odbacivanje mišljenja u ime istine, ili sama ova istina kao istina očajavanja u nemišljenju, nemisliva istina očiglednosti što neprestano sebe obećava ali tako što stalno izmiče, očiglednost u koju svest, znajući je bez saznavanja, kao neko apriorno znanje, ne može sebe dovoljno da ubedi, da se usaglasi sa njom, onako kako ne može sebe da ubedi u »činjenicu« (ili u smrt kao pra-činjenicu svake činjenice).

Ako je Pandurovićeva poezija istovremeno racionalna i intelektualno krajnje nerazuđena, i ako ona predstavlja neprestano ponavljanje jednoga jedinog motiva i jedne jedine misli (motiva i misli o našoj smrtnosti), ta ponavljanja jesu, nesumnjivo, delo duha banalizovanog usred zatvorenog sveta zdravo-razumske svesti neizlečivo fascinirane očiglednostima, ali su i delo ovoga očajavanja zbog očigledne neočiglednosti (za svest) onoga što je, inače, vrhunska očiglednost, neko nemisleće po-sebi i za-sebe koje kao da odbija da postane i za-svest (za nas), sudbinska naša (egzistencijalna) istina koja ne uspeva da postane i istina naše svesti. Pesimizam je, i u Pandurovićevom iskustvu, izraz očajavanja pred vrhunskom očiglednošću (kao očiglednošću naše smrti), ali i ovaj izraz očajanja zbog te očiglednosti koja je *neprestano neispunjeno obećanje dato našoj svesti,* i zbog toga i metoda te svesti koja, predavajući se

očajavanju, »napada« tu očiglednost što ostaje neosvojiva mišlju, i to upravo odbijajući mišljenje. Pesimizam Pandurovićev, koji poriče svaki naš egzistencijalni izlaz, jeste pokušaj posvećivanja u bezizlaz očiglednosti (kao očigledan bezizlaz), pokušaj njegovoga osvajanja. To je svest vrhunske agresije koja se protivurečno izražava jezikom poraza i poraženosti, ovaj *agresivni pesimizam kao pohod na očiglednost,* ili kao pokušaj izmirenja svesti sa vansvesnom smrću. Otuda je on anti-mislen, onoliko koliko je veran anti-mislenoj očiglednosti, i otuda njegov pravac ne ide od nepokretnog ka kretanju, nego od onoga što se kreće ka nepokretnom: od mišljenja ka očiglednom ili ka misli o očiglednoj smrti. Njegov pokret nije pokret usložavanja nego pokret pojednostavljivanja, pravcem ka toj apriornoj očiglednosti ili apriornoj misli o njoj, pokret pesimizma kao apriorizma (i dogmatizma: kao dogmatskog apriorizma), kad se jedna jedina misao, bez izlaska, — misao o bezizlaznoj očiglednosti ili očiglednoj bezizlaznosti, — bez budućnosti, bez mišljenja, suprotstavlja mišljenju, i kada ponavljanje, u krugu te misli bez izlaska, ponavlja neprestano ponavljanje unutar same očiglednosti, ali u potrebi za koncentracijom na samu tu očiglednost. To je pesimizam kao pokušaj koncentracije svesti na jednu jedinu tačku, njeno voljno samo-osiromašenje, a ne delo njenog razvijanja: *pesimizam kao anti-intelektualizam, ali u krugu svesti,* neprestanim svođenjem iracionalnog očajanja na ovu jednu jedinu misao, neprestano preobražavanje očajanja u tu misao, odbijanjem intelektualnosti koja je načelno nepomirljiva sa jednom tačkom (onako kako je načelno nepomirljiva sa ma kakvim dogmatizmom). Prihvatan kao intelektualan pesnik zato što je zdravo-razumski racionalan, u poistovećenju intelektualnosti sa ovakvom anti-intelektualnom racionalnošću, — ili *u poistovećenju razuma i uma,* — Pandurović zazire od svake, i najmanje, složenosti, i upravo je tim odbijanjem složenosti uobličio svoj osnovni pesnički karakter, ali i došao do najviše svoje poezije čiji neki trenuci su, van svake sumnje, *istorijski* značajni. Smrt, koja se ne daje našem duhu (ali ne samo zato što je uvek *buduća* smrt, ona koja se još nije dogodila, nego i zato što nam ovako neprestano izmiče postajući tako od nečega što je apsolutna — paklena — neumitnost gotovo nekakva paradoksalna *paklena nedosežna idealnost),* jeste za zdravo-razumski racionalizam i empirizam Pandurovićev još »idealnija« što je očiglednija, ili što je nekakva *supstancija* činjenički-očiglednog (nepokretnost, u vanvremenosti) i što, uvek iznova, zahteva umanjivanje svega,

stalno vraćanje ka osnovnom (i pra-osnovnom), onu veliku osećajno-misaonu redukciju koja je u Pandurovića našla najvećega svog poslenika, žrtvu i majstora, i onda kad nije ovako očajnički-jarosno jambovao »svršetak«.

Pandurović je pesnik apsolutne redukcije: on je redukovao sve misli na jednu jedinu misao (na ovu misao svog grobljanskog pesimizma), i svaki pokret na pokret ka toj nemislećoj misli ili očiglednosti (očigledne istine) o našoj smrtnosti, o našem »svršetku« koji je svršetak svakoga pokreta, tako da je jedini njegov stvarni pokret ovaj koji teži nepokretu (apsolutne smrti), ili pokret redukcije svakog kretanja na nepokret, i svake dinamički-usložavajuće materije osećajno-mislenog sveta na bezosećajno-nemisleću materiju koja bi, po njegovom očajničko-agresivnom pesimizmu, imala da bude materija u apsolutnoj statičnosti. On je bio opsednut, omađijan (i više: zaražen) statičnošću koju je tražio svuda, očajavajući zbog nje, i u tome se bitno razlikuje od Rakića: ako je našao statičnost kao i Rakić, — u banalnosti večno-iste »sitneži ljudi« i »sitneži rada«, — on je, produbljujući udes duha banalnosti do krajnjih njegovih mogućnosti (do ideala kretenstva i ludila i do ideala apokaliptički-spasonosnog rata), hteo tu statičnost onako kako je hteo smrt, onaj savršeni, totalni prodor smrti u svest, onu punu ubeđenost svesti u smrt, sve do njenog poistovećenja sa smrću. On je hteo smrt da prevede iz apstrakcije ideje u najneporečniju istinu života, — hteo je paradoksalno, *da je živi;* njegov grobljanski pesimizam, njegova odlaženja na groblje, njegov pokušaj *da vidi* leš svoje Mrtve drage, kako truli u sarkofagu (a na njoj, ipak, »svilno odelo prozirno«),[48] to je *pokušaj da se smrt svešću osvoji; smrt kao savršeno mirovanje, kao apsolutni nepokret apsolutno očigledne istine.* Sva njegova »kretanja«, kojima se prikazivao kao očajnik koji je izgubio ljubav (uvek, inače, vrlo svestan da je gledan), ili kao onaj koji se pita hoće li grob da bude »samo mrak« ili (da ekspresivno banalnije ne može biti) »besmrtne sreće životvorni zrak«,[49] — u svojoj suštini su pre svega *funkcije ovog kretanja ka nepokretu,* način da se ide ka tome idealno-nepokretnom u kome bi imao da bude apsolutni mir apsolutne (krajnje) istine, onakav kakav se naslućuje u jednosloženim rimama njegovoga jambovanja (tipa

[48] *Mrtvi plamenovi, III; Posmrtne počasti.*
[49] *Jambi o Svršetku*

glad — smrad, zrak — mrak). Ta pitanja o besmrtnosti, koja se provlače kroz njegovu liriku banalnom frazeologijom ovoga intelektualno skroz banalnog »idealizma« užasnutog od »materije«, isključivo su svojevrsne radne (intelektualno-psihološke) pretpostavke ovog jambovanja pravcem ka apsolutno statično-identičnom, ili apsolutno očiglednom, kao što je i njegov *dualistički idealizam, u ovakvoj pesimističkoj varijanti, u funkciji krajnje vulgarnog materijalizma:* sve to cepanje sveta na duh i na materiju, kroz versifikovana očajavanja što je »duh, sa telom, materiji klon'o«,[50] u stvari su u službi otcepljenja od toga istog »duha«, putem ove redukcije kao putem od kretanja ka nekretanju. Pesimizam Sime Pandurovića, koji je po opštoj prirodi pesimizma *redukcija očajanja na ideju o tom očajanju,* i u tome smislu, kao »racionalni« pesimizam, smirivanje (zaleđivanje) ovog očajanja, jeste, ako se potraži na ravni intelektualnog uopštavanja, redukcija dualističkog idealizma na vulgarni materijalizam (opozicijama duha i materije, Noći i Dana, Misli — kao indeterminističkog lutanja u Noći — i nemišljenja, kao očigledne, vanmisleće istine Dana). Kao što će sve završiti u blatu i smradu naših lešina kojima će da se tove crvi, tako će svaki »idealizam« (kao sloboda ili lutanje) da završi u ovome »materijalizmu« (kao našoj savršenoj determinisanosti, našoj neslobodi i našoj osuđenosti na smrt), odnosno kao što će svaka misao da završi u ovoj vanmisleću očiglednosti i svaki govor u njenome ćutanju. Otkrivanje duha kao »idealnog«, i misli kao neuslovljene slobode, jeste ovde kao i oglašavanje prošlosti za »idealnu«: na putu ka sadašnjosti koja je nesloboda apsolutno-očigledne istine koja, izmičući svesti, jeste čista nesvesnost ili neživot (nepokret), blato groba u kome nismo ništa više nego telo što se raspada. Sve ono »idealno«, ono »lepo« i »uzvišeno« o čemu Pandurović najčešće nije prestajao da govori — uvek ga potiskujući, kao i svoju ljubav, u prošlost, u svoju idealnu »plavu« prošlost, — ostaje u njegovoj poeziji krajnje apstraktno, bez ikakve konkretno-čulne snage, upravo zbog toga što je simbolički uopšten izraz ovoga njegovog »idealizma« kao funkcije ovog »materijalizma« nesvesne očiglednosti ili nesvesnog blata smrti, »materijalizma« koji on objavljuje pesimistički, u stilu »dekadenta« što ponavlja, u raznim varijantama: »Nisam

[50] U pesmi *Potres;* ili, otvorenije i pesnički nesrećnije: »O, kol'ko to tužno i tragično boli / Kada duh pred silom materije kleči« (u pesmi *Udes; Dani i noći).*

više što sam bio«,[51] i koji neprestano ukazuje, pokretom apstraktnim, na tu savršeno apstraktnu mladost »podviga silnih fantastičnog leta«,[52] ali zato što neće više da bude kao što je »bio«, odnosno zato što neće više ni najmanji pokret, a kamoli »fantastični let«, jer hoće mir apsolutne očiglednosti, kao mir činjenice izvan kretanja, ili kao mir smrti. On je lirizirao tu »plavu prošlost« svoje idealnosti, iznuđujući ponekad poetičnost rezignacije:

Između onog što nekada beše
I onog što nikad više biti neće
Mladosti jedne oči nam se smeše,
Ko božje zvezde na zemaljsko cveće

(Život),[53] ali je ostajao osuđen, pod tim očima bivše mladosti što mu se smeše »ko božje zvezde«, na onu nesmotrenost, tako očigledno potkazivačku, što se otela njegovoj uvek budnoj svesti, kroz stihove (u pesmi *Promena):*

Osećam, češće no što želim,
Veliki umor drag i mio,

kada je ono neželjeno (»češće no što želim«) ipak ono što je »drago«: taj umor što obuzima biće, ili umor koji zahteva, zapravo *iznuđuje* iz njega ideal statičnosti, onakve kakvu (sigurno mu se pričinjavalo) poznaje njegova vansvesna, vančovečanska materijalnost, s onu stranu mišljenja i osećanja:

. . . Sad se spleće
sve to i ništa u minutu.

Osećam da se neka kora
Na srcu mome tvrdo hvata;
Da se uvlači tromost spora
. . .
Da sam već danas miran i ja
. . .
I da se bliži starost skora

[51] *Promena;* u istoj knjizi.
[52] *Jambi o Svršetku*
[53] *Dani i noći*

(u istoj pesmi *Promena).* Ta »tromost« (za koju će, pleonastički, ovde on još dopisati da je »spora« — možda ne samo zbog rime, nego što mu te sporosti nikad nije bilo dosta, kao što mu ni nekretanja u smrti nikad nije moglo biti dosta), to je način na koji se stvara ova »kora na srcu«, — ta kora koja se *tvrdo* hvata, — kora, u svojoj grubosti, ili njegova pesma, za koju je on hteo, u najbudnijim, najvidovitijim svojim časovima, da bude kao ta kora: nešto zdrvenjeno, neelastično, ostatak bivšeg bujanja sokova (i bivšeg kretanja u materiji), ali kao neki »svršetak« tog kretanja, poslednji »jamb« u ovoj materijalizaciji svega. On je s fanatičkom upornošću tražio taj poslednji jamb: tu tromost stvari, nepokretnost, kraj. Starenje, koje je on našao u stihovima Rakićevim, ali ne samo kao temu, već kao implicitni nad-motiv svakog Rakićevog duševnog motiva, jeste i za njega starenje usred banalnosti, ali od kojeg se on nije samo užasavao nego je, — jadikujući zbog njega onako kako je jadikovao zbog »duha« što je »materiji klon'o« (ali htejući tu klonulost, tu potpunu »materijalizaciju« svesti), — hteo to starenje, to izmoždavanje tela i svesti, to svođenje njihovog nemira na mir putem ka smrti, pravcem ka ovoj utrnulosti, ka nekakvom *crnilu* u kome nema više nade ni za kakvu boju, pa ni za plavu boju njegove (dosledno malograđanski) nebeski plave idealnosti: ta »plava« boja, kao boja njegove idealnosti, koja bi imala da bude (kao) tamo gde je »naših plavih želja vrt«,[54] ili gde su »jezera plava mojih misli«,[55] osuđena je da se izgubi kao i svaka boja, tu gde se odbija svaka složenost i svako kretanje (bez kojih, — njegovo iskustvo to otkriva, — nema boje). Plava njegova boja je vrlo neživotna, neautentična, kao i sama idealnost koju simbolično treba da označava: to je funkcija Pandurovićevog redukujućeg pesimizma. Njegovo »crno«, koje nastaje gašenjem ove plave boje, skroz je banalno, ali ne samo zato što je poreklom iz banalne grobljanske simbolizacije (Pandurović je nesposoban da iz ideje smrti pođe drugačijom simboličkom asocijacijom osim ove, banalne, koja doziva crninu, — kao kod ojađenih udovica), nego je to crno banalno i samim tim što je krajnja uprošćenost, ona za koju jedino zna vanživotna banalnost, — savršeno odsustvo svake složenosti u kojoj jedino ima kretanja, — to je *odsustvo kretanja ili istine.*

[54] *Pokajanje; Posmrtne počasti.*
[55] U pesmi *Kraj lampe.*

Pandurović hoće ovo crnilo onako kako, u stvari, hoće *bezbojnost,* u misli, osećanju, u jeziku, osvajajući je naporno, iz godine u godinu, stih po stih, pesmu po pesmu, i od jednog do drugog nesporazuma sa ovim sopstvenim svojim htenjem i sa tim najvišim svojim pozvanjem pesnika bezbojnosti, na putu ka onom idealnom miru koji mu je iznudio, nad grobom njegove Mrtve drage, još jedan izvanredno potkazivački stih:

Pomiriću se. Ako ležiš mirno

(Mrtvi Plamenovi, III). To je, svakako, stih koji bi teško mogao da ponovi ma koji njegov sabrat po sudbini čoveka kojoj se posvećuju *Posmrtne počasti,* — po sudbini čoveka koji je izgubio voljeno biće, — ali je taj stih egzistencijalno izvorno Pandurovićev, čak toliko da u njemu kao da je čitava jednačina ovog pesnika koji se opredeljuje za apsolutno mirovanje, za savršenu nepokretnost (za ovo »ležanje« u miru), on kroz čiji lirizam rezignacije duva ledeni vetar mrzovoljstva i mizantropije nekoga ko je, uistinu, sposoban da se pomiri sa svetom drugih bića samo ako je to svet koji ovako »leži mirno«, svet »kad svi drugi zaspe«.[56] On će da tumači, stihom, i uz svu verbalnu otvorenost, ovaj svet drugih kao svet filistarski, kao svet ovog Dana koji je dobar jedino zato da bi ga on prespavao (»da opet sam prespavam dan«),[57] i tako pretvorio u *Noć drugih, u njihovo nepostojanje ili smrt, kao u svoj sopstveni mir.* On je sposoban da se »pomiri« sa drugim samo ako ovako »leži« (na dnu njegovoga teškog zaborava, ili na dnu smrti), ali ta sposobnost je upravo sposobnost tih »drugih« koji su za njega, svi odreda, »filistri« kojima se on sklanjao s puta: to je upravo *filistarska žudnja za mirom kao za mirnim »ležanjem« svih drugih,* žudnja sposobna da uzme na sebe i masku »dekadenta«, ali ostajući filistarsko ucenjivanje sveta (»pomiriću se ako . . .«), u zahtevu da on, taj svet, »leži mirno«, u savršenoj upokojenosti stvari među kojima vlada gluvilo i slepilo savršene ravnodušnosti, da bi *on* mogao da se pomiri sa njim (da pristane na njega), ovakvim bugarenjem nad prošlošću, u tipično filistarskom žaljenju onih koji tu više nisu a čije odsustvo je, u stvari, ovaj *mir* u koji sve treba da potone.

[56] *Kraj lampe*
[57] *Česti trenuci*

Lirizam, koji je Pandurović nalazio u ovakvim trenucima, kao lirizam rezigniranog duha koji je izgubio »iluzije i, tako deziluzioniran, gasi se poput plamena što se smiruje, u sve većoj hladnoći, u zamiranju bića za koje više nema oluje:

Danas smo mirni, prošla je oluja.
Aliluja. Aliluja

(u pesmi *Aliluja,* završni stihovi),[58] jeste lirizam koji će, ponekada, doći do neporečne i čiste poetske akcentuacije, ali *tek ponekim stihom* što se odvaja, jedva primetnim lukom, od ravni izraza utopljenog u najpotpuniju banalnost, u misao i jezik »opšteg mesta«. Ovaj lirizam, nenametljivo akcentovan ali, ipak, primetan, nije ono najbitnije što je, kao pesnik, našao Pandurović, ali on je jedna etapa na njegovome putu ka onome pesnički najbitnijem što je motivisano, i moralno i jezički, njegovom žudnjom za nestajanjem u savršenom nepokretu savršeno očiglednog. Iako je, u nekoliko trenutaka svoje rane poezije, Pandurović bio blizu duha estetizma kao duha što nalazi vrhunsku slast u melanholiji, sasvim dučićevski (a sasvim nedučićevskim stihom): »Lepi, nesrećni dani«,[59] on je prigušivao ovaj estetizam, *tu tihu blagu vatru melanholika,* ne dozvoljavajući sebi duže podavanje njemu, ono koje bi potrajalo više od dva pa, čak, i samo jednog jedinog stiha, pa i to tako što se ovakvi stihovi (kojih će kasnije Pandurović sasvim da se odrekne, u sve sumornijoj strogosti prema samom sebi) ne odvajaju potpuno, i svojom materijom (duševno-jezičkom), od materije ostalih stihova, onih što im prethode ili onih što im slede, a koja materija je nedvosmisleno »fraza«, »opšte mesto« uopštavajuće-obezličavajuće banalnosti. On nije ovakav stih suprotstavljao banalnosti, da bi potražio u njemu način svoga izdvajanja iz nje, kao što je to činio Dučić, ali i manje »poetičan« Rakić u svom recitatorskom (anti-kaplarskom, anti-ćiftinskom) aristokratizmu, — kad i linija melodijska neporečno ponavlja težnju ovog pesnika da se uzdigne nad drugima, nad melodijskom linijom njihovoga govora, — nego je *lomio i to recitatorstvo* koje je nasleđivao lektirom, od pesnika svoje generacije, ali i ovu žudnju za apsolutnim oslobođenjem poetskog od banalnog. Njegov stih lirske rezignacije nije *skok* iz banalnog u poetsko kao nebanalno, i anti-banalno, — onaj skok na koji je Rakić bio osuđen, i čijem nalogu toliko puta Dučić nije uspevao da odoli, — tako da se stvara, tim skokom, *jaz* između svakodnevnog govora i govora pesničkog, i tako da u sluhu taj govor, pesnički, odjekuje kao neki izuzetan i svečan govor, — nego je *tiho, neprimetno amalgamisanje ovog lirizma iz mase sušte banalnosti.* To je lirizam kakav je onaj u stihu:

Treba nam leći, snovi moji stari

(u pesmi *Rezignacija),*[60] ali koji ide, podzemno, iz banalnosti »filosofije« onih što prisustvuju tuđoj sahrani i koji su »filosofi« jedino kad neko od njih padne u raku i kad, ležeći pod njihovim nogama *(dok oni, užasnuti, još nekako stoje),* podseća ih na njihovu sopstvenu smrtnost: to su »grobljanski filosofi« koji s ove, gradske, strane grobljanske kapije, odbijaju svaki odnos sa smrću, i s ne-bićem, kao nerazuman, netrezveno-zabludujući, isprazno-»metafizički«, ali tako odbijaju i sopstveno biće, gurajući ga u egzistencijalnu prividnost veštačkog sveta »pozitivizma«, lišenog svakog iskustva dubinske istine onako kako je lišen svakog odnosa sa ne-bićem. To je banalnost (i vulgarnost) bića za koje »filosofije« ima samo s onu stranu grobljanske kapije, ali filosofije kojom se ne postiže ništa »pozitivno« (očigledno), pošto filosofija ne vaskrsava mrtvace niti nas spasava smrti, banalnost koja je korakom ovog pesnika, dok »muzika jeca tonom čiste tuge« (ona grobljanska, trubačka bleh-muzika), ili dok »ječe trube pogrebni marš« i »pobedu smrti što nosi trofeje«,[61] izišla iz predavaonice metafizičara Branislava Petronijevića, — objektivnog idealiste, ubeđenog da i u materiji postoji minimum svesti, — na groblje po jedine svoje »filosofske« lekcije. Tamo, na groblju, kroz Pandurovića se ova banalnost »izražava« jezikom posmrtnih oglasa, iz novina, ili »partacetli« prikovanih na tarabe oko ondašnjih beogradskih kafana, stecišta boemije:

Svi ćemo proći ovako,
Svi ćemo brzo prebroditi vale
Ludog života, nepojamno male,
A teške za nas tako.

[58] *Posmrtne počasti*
[59] *Tišina*

[60] *Posmrtne počasti*
[61] *Miserere; Posmrtne počasti.*

I tada
Doći će dobre sudbe večni dari:
Spokojstvo, mir, bez bola, jada.
Treba nam leći, snovi moji stari

(Rezignacija). Sve je to likovanje ove banalnosti, u grobljanskoj misli bez misli (»Svi ćemo proći ovako«), u jeziku ubijenom tom anti-mislenošću (»dobre sudbe večni dari«, »spokojstvo, mir, bez bola, jada«), jedna *gomila* banalnosti, ali koja se zaključuje, na prvi pogled neočekivano, stihom čija lirska sugestivnost je nesporna: »Treba nam leći, snovi moji stari«, a koji stih je objava poezije što kao da je podzemno (reka ponornica slabe snage) tekla ispod ove banalnosti, — poslednji, i slabi, mlaz života, — i upravo Pandurovićevim posvećivanjem njoj, da bi se objavila tek na kraju strofe (u ovoj pesmi *Rezignacija*, to je zaključujući refren svake strofe). Možda je taj stih dozvan lakim poremećajem u banalnosti, onim što se dogodio u trećem stihu, u kome se banalnoj simbolici talasa života (»vali . . . života«) suprotstavlja ono »nepojamno male« za te *vale* (talase), i slutnja, puna prigušenog a nesumnjivog preneraženja: da nas ništi ono što je, inače, tako »nepojamno malo«, — tako da se *pomišlju* tog stiha duh jednovremeno uzdiže nad sobom i još dublje pada: Pandurović postaje svestan te »malosti« vala života, ali u času kad otkriva upravo kako ga nose ti vali. To »nepojamno male«, kao da je pokušaj nekakvog izravnavanja sa sudbinom, sa životom, pokušaj umanjivanja te sudbine, možda i pokušaj otimanja od nje, ali pokušaj što se završava neuspehom i još dubljim tonjenjem u svest o sopstvenoj slabosti (jer nas, svejedno, i to što je »nepojamno malo«, ipak odnosi, nezadrživo: nemamo snage čak ni toj slabosti da se odupremo), pa zbog toga sve ponovo tone u banalnost, na samoj granici negovora, u onaj stih »A teške za nas tako«, koji je zamiranje svake, i najmanje, Pandurovićeve poetičnosti, zamiranje i mucanje što će se iskazati onim »I tada« istaknutim u sredini strofe, kao poseban stih, čemu će uslediti dva stiha savršene banalnosti, potpuno izvan svake poezije: »Doći će dobre sudbe večni dari: / Spokojstvo, mir bez bola, jada«. Onaj poremećaj, u »nepojamno male«, poremećaj u banalnosti misli, u banalnosti sveta koji nas »nosi« kao talasi, sasvim je neznatan, jedva uočljiv; ali posle ova dva stiha savršenog likovanja banalnosti kao van-poezije, kakve su, u ovo doba, pisali sumnjivi pesnici petog reda, izbija na videlo, kao iz same močvari banalnosti, ovaj stih neposrednog lirizma: »Treba

nam leći, snovi moji stari«.[62] Ono što je posebno značajno i čemu se, uostalom, i zahvaljuje sva osećajna provokativnost ovog stiha, — kao i svih njemu sličnih stihova, — to je da ovo otimanje poetskog od banalnog nikad nije posebnije naglašeno:

[62] Tako je i sa navođenim, najskandaloznijim stihom ovoga pesnika: »Ostav'te me. — Ja ću rado kreten biti«, u pesmi *Mrtva jesen*. Čak i sama materija tog stiha sva je od banalnosti; ali ne samo od banalnosti svakodnevne fraze, kojoj je Pandurović ovde takođe otvarao vrata: »Ja ću rado kreten biti«, nego i od banalnosti jezika pseudo-romantičnih poetičnosti: ovome stihu prethodi strofa takve banalnosti:

Nebo, teško k'o olovo, kao život,
Pritislo je što sam vol'o — snove moje.
I demoni magle, uma, crni stoje.
Ostav'te mi snove moje, crni život.
Ostav'te me tu, bez svesti, samo s njima.
— O, dokle će gorko tako kiša liti?
Zar da ode život ceo k'o pram dima?
Ostav'te me. — Ja ću rado kreten biti.

To je banalnost jednoga *rajićevskog* sentimentalizma, samosažaljevajućeg prizivanja u infantilno-sentimentalističkom »Ostav'te me«, sa apostrofom, zbog broja slogova, ali koji sentimentalizam nemoćne, uvele romantičke poetičnosti samožaljenja samo još više, i formalno, naglašava. Oteće se, iz ovoga »ostav'te me«, oni »demoni magle, uma«, ugledani, namah, kako »crni stoje«, kao na nekom brisanom polju ove opustošene svesti, na jesenjem polju u koje je, prvi, zakoračio Vojislav Ilić, da bi za njim išli, u istom udesu istog duha, Rakić i, ovako, Pandurović. Ali to se, takođe, utapa u ovu banalnost koja kao nekakav talas, protivan svakoj invenciji, ovde se preliva preko svega, i koja će, posle sasvim sumnjivog svog kolebanja na pojedinim mestima ove strofe, da provali, ponovo (kao i u pesmi *Rezignacija*), u dva pretposlednja stiha (» – O, dokle će gorko tako kiša liti? / Zar da ode život ceo ko pram dima?«), tako da ovaj »skandalozni« Pandurovićev stih, koji je jezički sav od banalnosti, ali prožet crnom voljom za skandalom koji će da prekine, zaista, sa svime, koji isključuje subjekt iz sveta drugih (pa će drugi da nas napuste, ali sigurno, upravo kao »skandalozne«: žudnja da nas ostave, ili da budemo mrtvi za druge, upućuje duh skandalu što se ne prašta, *skandalu kao svojevrsnom obliku društvenog samoubistva*), — tako da se on, taj stih, objavljuje upravo ovim otrzanjem od mase banalnosti, i to upravo kada ta masa postaje najveća, i najnepodnošljivija. I tako da se čini: da je Pandroviću, u ovakvim trenucima, bila potrebna ta najveća mera banalnosti, da bi mogao, u tački njenoga maksimuma, i kada ona postane nepodnošljiva, da dođe do ovakvih stihova poezije oslobođene od te banalnosti, poezije kao njene negacije, ali koja zahteva (zato što je njena negacija) ovu agresiju banalnosti, ovo *davljenje* u njoj. Pandurović, pesnik u tim trenucima, u ovakvome *tipu* svoje lirike, podseća na davljenika (i to onoga što se davi u mulju, pod debelom skramom žabokrečine), da bi se, naglo, i pre nego što potpuno ne potone, kao očajničkim trzajem tela, ispravio još jednom, — još jednom ali poslednji put.

stih, kojim se objavljuje ta poezija destilisana iz banalnosti (nema toga kod Rakića, nikad), i *kao njena unutrašnja negacija pripremana njom samom,* — ovim podavanjem njoj, — nikad nije puna snaga: on nosi polusnagu, i polusnaga nosi njega. On tek za jedan stepen kao da se oteo od banalnosti, sasvim neznatno se razlikujući od nje (a formalno, — svojom jezičkom materijom i njenom organizacijom, — najčešće nikako), i to veoma malo, jedva uočljivo razlikovanje nivoa anti-poetske banalnosti i nivoa autentične poezije (ili jedva uočljivo razlikovanje ništavila u nadiranju i egzistencije koja nezadrživo gubi autentičnost, i dolazi do svoga izražajnog refleksa upravo tako nestajući), jeste jemstvo gotovo stalnog utiska o vrlo problematičnoj Pandurovićevoj poetskoj snazi, ali je isto tako (a ponekada i istovremeno) i jemstvo posebne sugestivnosti ovog lirizma kao nekog duboko unutraśnjeg lirizma koji se formalno, u tekstu, jedva potvrđuje (Pandurović spada među pesnike koje je vrlo teško navoditi), ali koji takvom potvrđivanju i ne teži, ostajući u formalnom siromaštvu kao lirizam bića koje je odviše potonulo u jesen bezizlaznosti sopstvene egzistencije da bi mu bio adekvatan ma koji drugi lirizam osim ovog lirizma što se tek povremeno javlja neposrednijim stihom, ali i tu prigušenom snagom, *materijalno* se i ne odvajajući od mase banalnosti čitave strofe i čitave pesme, zbog čega upravo i može da se doživi kao nekakvo prigušeno, jedva vidljivo svetlucanje usred ove pustoši u kojoj se lirizam javlja s onom istom teškoćom s kojom se javlja *opštenje,* u ma kom njegovom vidu.

Svet Pandurovićev je svet u kome je mogućnost opštenja svedena na najmanju mogućnu meru: tamo gde nema mogućnosti preobražaja, nema ni mogućnosti opštenja; tamo je sve sama činjenica do činjenice, utonula u apsolutno ćutanje svog apsolutnog (van-mislećeg i van-jezičkog) identiteta, ali tamo su, u pustinji ovoga građanskog zdravo-razumskog racionalizma »očiglednosti«, i ljudska bića ove »činjenice« potonule u nemost i nemislenost, one monade koje će, pre Pandurovića (ali i naporedo sa njime), da otkriva Milan Rakić, otkrivajući prazninu i *recitujući* iz te praznine (kao jedna od tih monada koja pokušava da nadviče gluvilo i sebe same i sveta oko sebe). Ono što je apsolutno identično, u apsolutnom samo-znanju i samo-imanju, što je apsolutno »pozitivno«, jeste izvan ma kakvog opštenja, ono uvek-isto koje ispunjava apatijom, ona letargija ili *savršeno odsustvo instinkta za otkrića,* odsustvo koje je Milan Rakić, takođe, otkrivao sa užasom u sebi, sanjajući da u biološkoj

iracionalnosti, u erotskoj vansvesnosti, nađe onaj spas koji nije našao u svome pseudo-aristokratizmu, ali koji je tek Pandurović, očajnički uporno sledeći duh banalnosti, otkrio kao veliku zabludu rođenu u apsolutnom mrtvilu ili u potpunoj nemogućnosti ma kakve erotičnosti. Pandurović je demistifikovao Rakićev san o spasenju iz banalnosti uvek-istog predavanjem erotskoj senzaciji, on je taj san (nagonski, i ne znajući, ali po neumitnosti ovoga svog uranjanja u neumitnu banalnost) *razgolitio* kao šarenu lažu duha palog u mrtvilo banalnosti. To je najveća, i najznačajnija, demistifikacija od svih razobličenja kojima će ovaj pesnik sveopšte, očajničko-osvetoljubive, i paćeničko-mizantropske redukcije, da se podaje sa strašću, ali demistifikacija koja je utoliko značajnija što, ostvarena stihovima po fakturi jedinstvenim u ovo doba, baca svetlost ne samo na Rakićev duh, nego i na svu srpsku liriku prve decenije u kojoj je odsustvo istinskog erotizma (autentične ljubavne senzacije i autentičnog ljubavnog govora) ravno prisustvu zdravo-razumske svesti ili banalnosti uvek-istog u koju ta svest posvećuje. On je, očajničko-ironišućom snagom, i prezirući svaku estetizaciju, otkrivao nepomirljivost banalnosti i erotičnosti, otkrivajući da u banalnosti nema ljubavi onako kako nema misli i jezika: *jedino Eros misli i govori,* Eros — bog opštenja. Ljubav je poricanje banalnosti, i banalnost je poricanje ljubavi: u njoj, sve je upoznato, proživljeno, život je jedan prošli život, ugrađen u iskustvo, poznat i bez plamena reči i mišljenja. Banalnost je izvan opštenja. Ona je vanerotska i vanjezička. U tom životu *sitosti i tuposti* od banalnosti, sve je kao posle života ili, pandurovićevski, sve je kao »posle ručka« (u njegovoj pesmi *Mi, po milosti božjoj, deca ovog stoleća):*

I posle ručka tako mnogo jela
I pića stoji na stolu. Kroz stakla
Prozorska, jesen uvela i bela
Srca se naših izgleda dotakla.

Jesen, objavljena u ovoj strofi jedinstvene uprošćenosti, ali i jedinstvene izražajne obuhvatnosti (a pokretom nenametljivim, i gotovo neosetnim: kao pokretom brzog crteža, *krokija), jeste jesen sitosti,* ona koja se iskazuje spajanjem jeseni kosmičke, u prozorima, i ove jeseni »posle ručka«, u fizičkom zamoru i mrzovolji. (Ono »izgleda«, iz poslednjeg stiha, je uporišna tačka Pandurovićevog pesničkog, izvorno-nagonskog majstorstva u

ovoj strofi *dvostruke* jeseni: ono je jemstvo nenametljivosti krokija, brzog i lakog naznačenja, u prigušeno-pričajućem tonu, taj oblik svakodnevnoga govora koji onemogućava neprirodno povišeni ton i produbljuje, nenametljivo, i samom ovom narativnošću, centralni doživljaj zamora i iscrpenosti »posle ručka«.) Žena koja se javlja u toj jeseni tuposti zaista je kao neka mrtva lutka koju bi mogao da oživi samo naturalističko-ironišući Hogart srpskog malograđanstva prve decenije veka, koga je Pandurović uzalud dozivao, dajući mu ovako »materijal« za njegove grafike, prikazujući tu jadnu i smešnu ženu-lutku, tu svoju *damu*, kao damu ubijenu banalnošću:

Zamagljen pogled, bled oblak na čelu
Naših dama jednu malu tajnu krije:
Odricanje nemo, jednu žudnju svelu,
Strast što je buktala i koja sad nije.

Izgleda da nas više ne zanima,
Nas umornu decu ovoga stoleća,
Drugi i lepši pol, da se ne prima
Nas nada i čednost budućih proleća.

Ako i tu ima izvesnog pokušaja obmane (i jevtinog i providnog): da se u stilu male de ciècle-a, — ali ne manje i u stilu pozitivističko-sociološkog Rakić-pandurovićevskog samo-tumačenja i uopštavanja svog Ja u naraštajskome Mi, — oglasi, sasvim *rakićevski* (i po ugledu na francusku »dekadentsku« književnost), »stoleće« krivcem za ovu banalnost, kad se za ženu ne može da nađe drugi izraz do fraza »drugi i lepši pol«, — i kao takav (ili upravo *zato što je takav*) *ovaj* pokušaj otkriva da je *banalnost pravi ubica Pandurovićeve »jadne drage«* čijem grobu je on, u doba *Posmrtnih počasti*, hodočastio (sa krinom u ruci, ali i sa pesmama Bodlera i E. A. Poa u džepu), onako kako je ta ista banalnost, u Rakićevom užasavanju od nje, nedeljivo i neporečno nadahnuće njegovog sna o apsolutnoj erotskoj senzaciji kao samozaboravu, kao padu u vansvesnost, u čistu biološku iracionalnost. Ako je, usred svoje tvrdičke vasione,[63] u kojoj je »uvek isto piće, uvek ista čaša«, i u kojoj je »nestala ljubav spram novih otkrića«,[64] — tako da je sve u znaku neumitnog, nezadrži-

[63] Rakić, u pesmi *Starost, I* (»Tvrdica je bila vaseljena za nas«).
[64] Rakić, u istoj pesmi.

vog starenja, prestravljujućeg umiranja »čula«, — Milan Rakić očekivao spas od erotske iracionalnosti, Sima Pandurović, — kao onaj koji je »radikalizovao« Rakića zato što se sama kob banalnosti »radikalizovala« u njemu, — objavio je neostvarljivost Rakićevoga sna o vrhunskom erotizmu, objavljujući likovanje banalnosti kao neporečnu smrt Erosa. U perspektivi njegove pesme *Mi, po milosti božjoj, deca ovoga stoleća*, čiji ton je prigušen ali i *neumoljivo hladan*, Rakićev san o ljubavi kao vrhunskoj erotskoj senzaciji, otkriva se kao san koji sanja erotska nemoć duha banalnosti, ona nemoć koja od ljubavi uvek traži apsolutnu; božansku *senzacionalnost*, potpuni zaborav svega; nigde se ne naslućuje tako očigledno kao na marginama ove jedinstvene, neponovljene i neponovljive pesme srpske kulture (čija slova kao da su ispisana na prozorskom staklu punom hladne svetlosti definitivne jeseni), da jedino banalna svest, — kao svest ovog bića osuđenog na starenje, na apsolutnu jalovost, svest koja zadržava biće među zidovima savršeno poznatog, rutinom savladanog (mrtvog) sveta (u Rakićevom »gradu«), — sanja ovu apsolutnu iracionalnost ljubavi kao rakićevsku »prirodu« koja je izvan ovoga »grada« uvek-istog, iscrpenog sveta, s druge strane zidova, neki apsolutni samozaborav. Banalnost ne dozvoljava samozaborav i zaborav, i zbog toga i stvara od njih ideal, onaj *kult zaborava*, i nesvesnosti, koji je zdravo-razumski Rakić uveo u srpsku poeziju, i koji će se kroz Simu Pandurovića izraziti kao kult ludila, i to utoliko neumitnije što je ta banalnost dublja i neporečnija kao poništenje svake mogućnosti *otkrića*, svakog *preobražaja* i kretanja, ali samim tim i Erosa koji nije drugo nego kretanje, u preobražavanju, putem iz rutinski savladanog (i mrtvog), ka rutinski nesavladanom, putem izlaska iz sveta zatvorenog u poredak datog iskustva ka svetu još neupoznatom, kao ka *drugom svetu* i *kroz drugog*. Eros je otkriće tog drugog i drugačijeg, univerzalizacija pojedinačnog Ja koje tu, posvećujući se opštenju sa drugim, — ili posvećujući se drugosti, — otkriva, kroz to posvećivanje, svoju sopstvenu sposobnost za drugost, ili svoju sopstvenu drugost, izlazeći iz svesti o svom konačno-nepromenljivom Ja (koje je isključivo tamo gde nema Erosa ili drugog i drugosti). Kod Rakića toga nema, jer nema drugog, i nema pokreta ka njemu, i kroz njega, nego samo nepokretne banalnosti uvek-istog. Njegova »draga« je potisnuta u senku anonimnosti. Ona nema lica. Ona je gurnuta u banalnost kao u obezličavajuću opštost, ili kao u ništavilo. Rakić je »dragu« otkrivao jedino u sitoj tuposti, gledao je kao što sito

dete gleda šećerleme; Pandurović je otkrio, usred iste site tuposti (»I posle ručka tako mnogo jela / I pića stoji na stolu . . .«) da taj pogled rakićevske sitosti može da vidi samo »istrulelo lice«. Ako je Rakić uvodio ženu u pejzaž, da tamo, u lepoti zvezdanog septembarskog neba, umre u njenom naručju, sjedinjavajući tako svoje biće sa bićem ove lepote septembarskog neba (i zahtevajući od nje da bude »gorda«, da ne pusti ni suzu ni glasa, — u stvari *da ne izađe iz senke* u kojoj ju je on neprestano držao, izvodeći je odande samo u trenucima svoje sitosti, kada je bio *iskren iskrenošću sitog čoveka koji »posle ručka« iskazuje svoj prezir prema jelu),* — Pandurović je otkrio da je lice te žene potisnuto u senku do nepostojanja, do bespovratne sjedinjenosti sa tom senkom, lice koje je »istrulelo« u ovoj istoj sitoj tuposti, lice u koje se tupo gleda u svetu bez otkrića, bez preobražaja i bez opštenja, onako kao što je tu »istrulela« svaka mogućnost preobražaja, svaka mogućnost »drugog«, ili kako je tu »istruleo« Eros.[65] Lice Pandurovićeve »drage« truli, ono se raspada; ali njega ne razjedaju crvi zemlje nego banalnost, i dosada u njoj: umreti, to znači otisnuti se u banalnost bezličnog, kao u dosadu nepokretnosti uvek-istog, biti bez lica (ne postoji banalno lice, jer ne postoji opšte lice): banalizovati se, to je truliti kao lice. Pandurovićeva draga nema lica, i nikad ga nije ni imala.[66] Ako u njemu ima gađenja (rakićevske »site tuposti«), to je zato što nema Erosa ili opštenja: nema gađenja tamo gde je opštenje, jer u opštenju nema dosade. Pandurović je imao pesničke hrabrosti da ovu smrt Erosa, od koje se užasavao Rakić, neprestano okrećući glavu od nje ka onim svojim pejzažima, izvan »grada« banalnosti, dosade i smrti (smrtne dosade, i dosadne smrti), — u koje je sanjao da ode sa ženom i tamo nađe samozaborav, — da tu smrt kaže neposredno, negde između melanholije i cinizma,

[65] Treba samo videti njegovu pesmu *Žena* (1913; *Stihovi),* napisanu na marginama Dučićeve lirike »velikih« simbola, svu onu *bedu poezije* u stihovima: »Crven plamen mojih strasti uvek gori / Na grešnom oltaru tvog mirisnog tela / — / I sto tamnih veza u nama se spaja: / Veza ranih snova o večnoj lepoti, / Veza našom decom, radosti i vaja, / I perverzne strasti i duše i ploti«, koja beda nije ništa drugo do beda ljubavi, ona u kojoj se jedino pali »crven plamen strasti«, i gde jedino ovako, smušeno-malograđanski, u nesmelosti koja sanja smelost, može da se piše »veza našom decom« i — kao u zakrilju te »dece« — »i perverzne strasti«.

[66] Zbog toga je potpuno zanemarljiva pretpostavka da se posveta pesama *Posmrtne počasti »Gospođici V. N.«* odnosi na *Velu Nigrinovu,* poznatu glumicu koja je rano preminula: prevashodan ostaje ovaj duh banalnosti, protivan opštenju.

cinički pozivajući na nagon koji zove »lepe žene«, jer »i to što je tužno i s nategom došlo / Imaće opet nenadmašne čari«, i u tome je zaloga sveg značaja ove pesme *Mi, po milosti božjoj, deca ovog stoleća,* koja je svojevrsni manifest aseksualnosti tako moćno prisutne u poeziji prve decenije veka, — pesme kao napisane da se štampa na prvoj stranici jedne *kritičke* antologije ljubavne poezije ovog vremena, one koju su pisali pandurovićevski »žalosni oci nemoguće dece«.[67]

[67] I Dučićev donžuanizam (njegovo nomadstvo), podrazumeva pretnju smrti Erosa. To je njegova ljubav za ljubav, a ne ljubav za drugog, ljubav koja je samo-biranje ovoga Ja apsolutnog individualizma, uzdignutog do kosmičke, tvoračke apsolutnosti, ali je zato neprestano poricanje ljubavi kao ljubavi za drugog i kroz drugog. Taj drugi je tu samo privid, jedan trenutak koji se rastače u snu ovoga Ja o »večnoj ženi« (»stotinu ljubavi, ali jedna žena«, — *Pesma,* iz 1922) kao o iluziji, »himeri«, samoga ovoga Ja, a let od bića do bića jeste ovde, zato, i delo nesposobnosti za drugog i za drugost, nesposobnosti za poricanje banalnosti onoga što je uvek-isto u onome što jeste. To nije Eros, koji je *moć poricanja istog, ali u »istom«,* nego privid Erosa: ne beskrajno otkriće ovoga »drugog« u postojećem, kao beskrajno poricanje banalno-dosadnog, iscrpenog, nego neprestano bekstvo od postojećeg i traženje »drugog« uvek izvan onoga što jeste, tako da to što jeste pada u privid, ili ne može do sebe ni da dođe, ali tako da je, u prividnosti tog drugog, koje nije osvojeno u postojećem, nego je prosto napuštanje postojećeg, i sâm ovaj erotizam prividan. Donžuanizam Dučićev je ovaj prividni erotizam, jer je ova prividnost »drugog«, ili prividnost samog Ja koje tu prividno bira i sebe samog prividno birajući »drugog«, tako da je sloboda, do koje ovo Ja dolazi, prividna sloboda ili sloboda za prividnost (za himerizam ili iluzionistički estetizam), a lepota ona lepota »nevidljivog sunca« ili otvaranja »srca nekom koga nije« (»Nevidljivom suncu pružam žudne ruke, / I otvaram srce nekom koga nije«, — *Himera,* iz 1908); »Ja te ni ne vidim gde si, a sve duge sate / od tebe su moje oči zasenjene« *(Moja ljubav),* lepota koja ostaje, — i mora ostati, — »nedostižna«, jer je tajna: »samo si lepota koliko si tajna«, »Ostaj nedostižna, nema i daleka« *(Pesma ženi;* — v. sve u *Sabrana dela, II: Pesme ljubavi i smrti;* izd. *Narodna prosveta,* Beograd, 1929—1932). Žena, koja jeste, mora da ostane (kao i kod Rakića) *nema.* Njena nemost je nemost i udaljenost drugog u duhu apsolutnog individualizma, ali i nemost (i udaljenost) ovog Ja koje potiskuje sebe u daljinu, nalazeći beskrajnost (i njen lirizam, — na mahove nesvakodnevne obasjanosti) upravo kao senzaciju sopstvene udaljenosti. *Dučić je neprestano zametao svoj sopstveni identitet.* On je bežao od njega, onako kako je bežao i od ma kakvog egzistencijalnog znanja. Osnovni njegov pokušaj, koji se ostvaruje kroz duševni donžuanizam, intelektualni paradoksalizam i iluzionistički estetizam (»himerizam«), jeste pokušaj bekstva iz zatvorenog kruga u znanju apsolutnog identiteta. U tome smislu, znanje apsolutnog identiteta, — kao ovaj zatvoreni krug, ili Rakićev »grad« banalnosti ili ništavila, — jeste osnovni pretekst, — pa i kob, — i njegove lirike, kao što je pretekst (i kob) lirike drugih pesnika (a u prvome redu Rakića i Pandurovića) od kojih se on odvojio, ali njegov donžuanizam, paradoksalizam i estetizam pripadaju, svojim poreklom, istom krugu. Oni su pokušaj negacije ovog kruga, onako kako je biološki iracionalizam Rakićev, ili njegov aristokratizam, ili Pandurovićev san o

Mrtva draga Pandurovićeva je žena mrtva u banalnosti (ili projekcija mrtvog Erosa): i da je ostala za nekim ovakvim stolom, obavijena parom alkohola i mirisom duvana, među drugim damama-lutkama (što ih naslućujemo, ali ne vidimo, u enterijeru pesme *Mi, po milosti božjoj, deca ovog stoleća),* — među tim ukočenim damama što kriju, s oblakom na čelu, »odricanje nemo«, onu tajnu »strast što je buktala i koja sad nije«, — ova »draga« bi svejedno morala da bude mrtva kao što su mrtve i sve te druge dame. Mrtva draga je simbolična forma mrtve ljubavi, *aseksualne banalnosti,* njene zaleđujuće statičnosti koja pobedonosno-ironično likuje i u pesmama *Posmrtnih počasti* i za kafanskim stolom pesme *Mi, po milosti božjoj, deca ovog stoleća,* pesme koja otkriva ta monadski ukočena bića, poređana jedno pored drugog kao lutke u muzeju voštanih figura, u ćutanju i kad govore, i među kojima nema opštenja.[68]

ludilu i kretenstvu, takođe izraz nastojanja da se porekne ovo ništavilo u tautološkom krugu večno-istog, ili banalnog, kome posvećuje zdravo-razumski racionalizam (»pozitivizam« i »empirizam«) građanstva.

[68] Uostalom, u istoj ovoj banalnosti koja se oličila u Pandurovićevoj mitologiji Mrtve drage, ta mitologija našla je i svoju smrt: sâm Pandurović objavio je njen kraj, u pesmi *Savremenik,* koja je *jedno od najvećih likovanja malograđanštine u novijoj srpskoj kulturi.* To je simbolično zakopavanje Mrtve drage u zaborav, ali ujedno i Pandurovićevo stvarno zakopavanje samog sebe kao »dekadenta« i očajnika koji posećuje *»njen grob«* poslednji put, da bi se tu oprostio i od nje i od sebe kao »bodlerovca«, »dekadenta«, ljubavnika mrtve žene, i da bi video kako će, pošto njegova »topla suza« tamo kane poslednji put, »u mračnoj, strašnoj noći toj« *da iščupa svoje srce i da ga preda porodici:* »vernoj, miloj ženi očiju bisernih / I deci svojoj«, kao ovaj »dekadent«, optuživan da je »bodlerovac«, koji se, »s tragičnim gestom« ili gestom u slavu vrhunskog filistarstva, vraća porodici, postajući muž »mile i verne« žene i otac dece, ali ne zadovoljavajući se, nikako, samo time (i valjda da bi se ispunio, dokraja, moralni profil malograđanske banalnosti): jer posle tog ritualnog prinošenja svog srca »bodlerovca«, ljubavnika Mrtve drage, na žrtvenik porodice (kao izraz i dokaz porodične lojalnosti), ovaj pesnik koji je hteo da prespava Dan, obećava kako će da navuče »oklop mržnje«, i »s otrovnim mačem u noći će toj / Poći u krvav i tragičan boj / što besni, tutnji, komeša se sad; / Gde padaju žrtve, gde se kosti mrve, / Potocima gde se krv crvena lije«. Taj Pandurovićev izlazak iz groblja, ili iz vrta pesme *Svetkovina* u kome »bolnički se miris širi jak«, pravcem ovih stihova što su kao stihovi za libreto sasvim nespretno sročene operete (»u noći ću toj«. . . »u krvav i tragičan boj«), ili u pravcu Skerlića, — koji je hteo Proku Jovkića (Nestora Žučnog), Vojislava Ilića — Mlađeg i Stevana Bešević, a ne Disa, i »obnovu srpske rodoljubive poezije« a ne pesimizam Sime Pandurovića, i koji ovde postaje apsolutni pobednik, tu, na ovome polju uništenog očajanja ali i uništene poezije, — omogućen je upravo time što je ova »draga« za njega bukvalno, i nepovratno, bila mrtva, uvek ona ista monada s kojom nema opštenja, nepatvoreni simbol neopštenja.

Nesporazumom oglašen za »bodlerovca«, valjda zato što je ispisivao ideju o raspadanju *(ideju,* a ne — ni jednoga jedinog trenutka — *pokret* samog tog raspadanja), i valjda zato što je voleo da izgovara reč o *smradu* tela u grobu, — kao što je Rakić govorio o truleži i o truljenju, — što je formalno podržavao neke *situacije* Bodlerove mitologije (a još više njihov *dekor),* on je *ovim duhom-ne-duhom statičnošću omađijanih nadvremenih bića, čiji udes ponavlja udes apsolutnih činjenica,* bio savršeno i unapred onemogućen za ma kakvo bodlerijanstvo. Pandurović, koji je bio osuđen na grubost onoga što konačno jeste, i što je prožeto čvrstinom i težinom empirijske fizike, one u kojoj se iz senzacije grubosti ide u senzaciju odvratnosti:

Mom duhu, kao i mom telu, sada
Grub dodir samo stvara radost neku;
Osećam nešto teško kao klada
U duši, neku odvratnost daleku

(U iznurenom osećanju jednom), nije mogao da se odazove na suštastvenog Bodlera:

Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts!

Njegova snaga nije snaga za otkrivanje života u smrti, lepote u rugobi, snaga jedino sposobna da zna za »charmes de l'horreur«, za ovo prožimanje protivurečnog, za usložavanje bez kraja, — nego je to uvek ista snaga za odbijanje svake složenosti, jedan intelektualno-emocionalni »primitivizam«, onaj što svuda traži očiglednost i zato svuda povlači granicu i uspostavlja svest o neprelazivoj razlici, svest za koju su »charmes« samo — »charmes«, a »l'horreur« samo »l'horreur«, ne *cveće zla,* nego *ili cveće ili zlo* (odnosno: cveće *i* zlo), tako da je čitava njegova poezija ovo *razlikovanje cveća i zla,* i to razlikovanje koje se stalno uspostavlja njihovim međusobnim suprotstavljanjem, i tako da je čitavo »dekadentstvo« njegovo, za koje se Skerlić uplašio da je bodlerovsko, upravo ovo skerlićevsko razlikovanje cveća i zla, ova skerlićevska varijanta »bodlerovstva«, onaj *pesimizam* koji dolazi upravo otuda, iz ovoga razlikovanja, pesimizam koga, suštinski, nema tamo gde je snaga za »les charmes de l'horreur«, već tamo gde je užas samo užas, i gde sve jeste samo ono što neposredno (očigledno) jeste, zadržavajući stvari na njihovoj *površini,* pesimizam koji doziva dubinu

mraka, ali koji je uvek površinski pesimizam, posvećivanje površini očiglednosti kao prostoru gde se međusobno ne prožimaju užas i čari, rugoba i lepota, zlo i dobrota, ne-biće i biće, ali gde se zbog toga ne prepoznaju ni bića jedno u drugom, gde je *savršena usamljenost rakićevsko-pandurovićevske monade*. Pandurović će da rimuje *smerno-verno,* tu gde »vernost« doziva »smernost« ne po zvuku nego po suštinskim zakonima duha, — tu gde će da iskazuje svoju vernost Mrtvoj dragoj tražeći njenu smernost: to, da ona leži »smerno« na dnu groba, u nepomičnosti, i ne znajući da joj on dolazi »uz pevanje ptica«, da bi mogao *da legne* pored nje, onako kako u njegovome duhu sve stvari leže jedna pored druge, stvari ili bića, u nepokretnosti, u neopštenju.[69] Bodler je u Pandurovićevoj poeziji tema i motiv a

[69] ». . . jednom u noć čednu, / Sa bolom u duši što tuži i grca, / Ja ću ti doći na postelju lednu, / Ti, mrtvo drago slomljenoga srca. / . . . / Uvijen voljno u samrtnu togu, / Sa jednom željom da sam vazda s tobom, / Leći ću ćutom ukraj tvojih nogu, / Pokriven tamom, ozarenim grobom. / — / Neću umreti u vlazi i studi, / U grobu tvome, u memli i smradu, / Već s tvojim cvećem, i da ne probudi / Nikad svest nagon životu, i nadu« *(Mrtvi plamenovi, III)*. — Posle prvog svetskog rata, ovaj pesnik *Posmrtnih počasti* ironično je nazivao Lazu Kostića »Pokojni Laza Kostić«, svrstavajući ga među one koji su pisali »budalaštine« (u članku *Naša najnovija lirika — »Lirika« Gustava Krkleca, »Lirika« Miroslava Krleže, »Lirika Itake« od Miloša Crnjanskog,* — časopis *Misao,* 1920, knj. I, sv. 5), ali taj »pokojni Laza Kostić« opštio je, i erotski, i mistički, i pesnički, sa mrtvom ženom, — venčavajući se sa njom tek kada je ona prošla kroz smrt, — ostvarujući tako, pesmom *Santa Maria della Salute,* ne samo jednu od najvećih pesama ovog jezika, nego i *najveće poricanje smrti u čitavoj srpskoj kulturi,* poricanje koje je beskrajno daleko od Sime Pandurovića. »Pokojni Laza Kostić« nije priznavao nigde i ničemu nikakav pokoj: on je bio i ostao i dijalektičar, i mističar, i umnik i zaumnik, ali uvek oganj koji razbuđuje i ono što je za druge mrtvo; Sima Pandurović je pesnik pokoja i upokojenosti. On je govorio o »zvuku drugog sveta«, ali u njemu nema tog zvuka, i nema »nove melodije« (tog sveta), pa je zbog toga Pandurović (za razliku od Disa) taj zvuk drugog sveta, misterije, *mistike* (nje u prvome redu), objavljivao verbalno, skroz nemističkim, nemisterioznim, ali i nepesničkim jezikom, kao u poznatoj svojoj pesmi *Mrtvi plamenovi* (u njenome stavu *II*):

Osećam gde se moje biće diže
Drugome carstvu, besmrtnosti duše.

Nema kod njega »besmrtnosti duše«, *i zato* ima ove tvrdnje da ima te »besmrtnosti duše«, tog samog izraza o »drugome carstvu« kome se »diže« njegovo »biće«, — to biće koje, takođe, »ima« reč za sebe, i zadovoljava se rečju »biće«, — ima tog izraza koji je, u svojoj neuporedivoj, bezizlaznoj banalnosti (i u ovom usiljenom idealizmu koji podseća na banalan »idealizam« školske čitanke

ne *correspondance,* — ali on ovde i jeste ovako *»tematizovan«*

onog vremena), upravo karikaturalno-groteskan, kao što je bezizražajno, skroz neuverljivo, s onu stranu konkretnosti stvarnog iskustva i stvarnog izraza, njegovo (u istoj pesmi, u istom odeljku):

Mistične seni vuku me u kolo
Što igra iznad groba moje sreće.

Ruže modrih plamičaka koje je u pesmi *Mrtvi plamenovi* Pandurović palio po svom groblju, ne bi li tako došao *bar do atmosfere mistike ako je već iz mističkog sveta prognan,* upaljene su u slavu njegovog lažnog misticizma. Nigde u ovo doba toliko težnje ka misticizmu i, istovremeno, nigde toliko nemoći za njega: Rakić, koji je bio zarobljen u istoj banalnosti, nije ni pokušavao misticizmom da se spase od nje, a Dučić, koji je glumio i sebe i čitave svetove, *u ovo doba* ne glumi mističara. Kod Pandurovića, ova glumljena mistika javlja se »s tragičnim gestom«, u velikoj patetici, produbljujući osnovnu senzaciju da smo, s njime, uvek u onom njegovom diletantskom pozorištu:

Iskaču, avaj! na humkama starim
Sve sreće moje i mrtva života,
Iskaču seni i plamičci modri,
Ukazuju se život i strahota.
I gledaju me dusi neki bodri
U noći sumnje, za koju ne marim,
Davnašnje žudi i pospali snovi,
U trulež trošni pretvoreni davno.

I nose iskre plamenovi ovi,
I pričaju mi moje doba slavno,
Mistično, svetlo, s nade oreolom,
Protkano srećom, preliveno bolom,
U kome trepti san života večna.
I razliva se vazduhom, i moćno,
Nov život misli, ta vizija tečna,
Kroz svest, i nerve, okrilje noćno.

(Mrtvi plamenovi, II). Sve je u znaku velike nevolje izraza, koji se daje teško, »s nategom«, onako kako se teško davala Pandureviću i njegova ljubav. Banalnost se ovde suprotstavlja misticizmu, zavodeći ili (adekvatnije psihološkoj situaciji Pandurovićevoj) *gurajući* Pandurovića u izraze i reči koji su savršeno neadekvatni onome što bi imao da bude nekakav misticizam. Tu *»iskaču«* (kao lutke na feder, ili kao đavoli iz dečje kutije), u beskrajnoj naivnosti ovoga pseudo-misticizma, ne samo sve *sreće* (tako da smo, s Pandurovićem, dobili te *sreće koje iskaču),* nego i »seni«, »plamičci modri«; tu ga gledaju »dusi neki bodri«, čije gledanje je preuzeto iz klišetiranih, jevtinih vizija vašarskog misticizma, — onog istog koji je nezamisliv bez ovih grobljanskih »plamičaka modrih« (što bi, opet, kao malo da izazovu jezu, ponoćnu, iz doba kada aveti iskaču iz grobova), — ali čija *bodrost* je više nego tragikomično nespojiva sa njima (ako je već, u obliku »bodri«, sposobna da se rimuje sa »modri«), a tu je, odnekud, i *Sumnja,* valjda po inerciji dučićevske inspiracije i tako omiljena u srpskoj građanskoj poeziji

upravo nesposobnošću za ma kakvo opštenje, a posebno za bodlerovsku correspondance.[70]

početkom veka, ali tako nemogućna, i skroz suvišna, u času ovog misticizma, kad se objavljuju »duhovi bodri« i kad se vidi i ono što se inače ne vidi, pa zbog toga Sumnja, delo racionalističkog skepticizma, koji je skroz anti-mistički, baš savršeno ništa tu nema da traži, kao što ni napomena (između dva zareza), za tu Sumnju: »za koju ne marim«, sasvim privatna, i izrečena tonom kojim se govori, neobavezno i ćaskajući, za kafanskim stolom, o nekome iz svoga susedstva ili iz svoje »rodbine«, ali svakako ne za Sumnju, ako je ona *zaista* činjenica duha i uma. I tu, uz te duhove bodre, koji ga gledaju iz noći Sumnje (Sumnju on »ne mari«, — baš nikako, — ali vidi svejedno »duhove bodre«, a te duhove dovodi ova Sumnja, ona koja ne vodi ničemu »bodrom«, — a najmanje duhovima koji nisu đaci školski, ili Skerlićevi, pa da budu »bodri«, — jer nikada *Sumnja ne bodri,* a najmanje, svakako, u mističkom prozrenju, koje je *stvar verovanja a ne Sumnje),* a tu ustaju i »davnašnje žudnje i pospali snovi«, iako su »u trulež trošni pretvoreni davno«: tu se snovi bez snova (»pospali snovi«) iz simbolističke ekspresije (i to sasvim disovske, uostalom) sreću sa ovom truleži koja je trošna: *trulež trošna,* u ovom neosećanju jezika, u ovom saplitanju i posrtanju kroz izraz, kad jezički nagon zamire pa *trulež,* koja sadržava ideju gnjilenja, i *mekote,* u njemu, ovde dozvoljava da joj se pridene pridev *trošni,* mogućan tamo gde je sasvim drugo, i upravo suprotno stanje materije, gde je *tvrdina i krtost* u njoj. Ovi plamenovi, međutim, koji »iskaču«, zajedno sa senima, »nose iskre«, — to je plamen koji se ne iskri, to nije iskra plamena, već plamen koji *nosi* iskru, — onako kako Panduroviće ovde, »s nategom«, nosi reč, vuče je kao težak kamen što premaša njegovu snagu, — i, osim toga, ti plamenovi »pričaju«, i to njegovo (Pandurovićevo) prošlo doba, za koje će se on zadovoljiti da, mirne duše, kaže da je »slavno«, iako je to doba »mistično, svetlo, s nade oreolom, / Protkano srećom, preliveno bolom«. Izraz »doba slavno«, koji je on sasvim lepo mogao da koristi u svojoj kasnijoj, takozvanoj »patriotskoj poeziji«, savršeno je neadekvatan *dobu mistike* koja pristaje na sve, pa čak i na njegove »plamičke modre« (na taj *kič,* neosporni, i prvorazredni); ali koje je doba *skrovitog drugog života,* doba tajanstvenih veza, a nikako doba »slavno«: ono što je u skrivenosti, a ne ono što je u javnosti u kojoj jedino ima ovakve slave i slavnosti. To doba, opet, koje je mistično, jeste »svetlo, s nade oreolom« (i taj »nade oreol« dodala je ovde ruka kiča), ali je, kao u nekom kuhinjskom receptu, *»preliveno bolom«* (kao što je kolač preliven kremom), i, kao u rečniku prodavca štofova, *»protkano* srećom«. To nespretno (i još nabijeno u jedan jedini stih): »Protkano srećom, preliveno bolom«, jeste iz građanske banalnosti, a ne iz iskustva pesničkog, još manje iz iskustva mističkog: istinsko iskustvo mističko, ako je nepomirljivo s jezikom i sa izrazom (upravo zato što nije »doba slavno«), i ako u toj načelnoj nepomirljivosti s njime vodi pucanju jezika i njegove racionalne logike, povezujući ono što je nepovezivo, nikad neće odvesti banalnom izrazu »preliveno bolom«. Kod Pandurovića, međutim, to je mogućno, jer je to jedno glumljenje mistike, jedno *zamišljanje kakva bi morala da bude mistička noć* (grobljanska, i to s avetima; a aveti su ovde njegove želje i snovi koje je on sahranio, ali kao da im nije udario glogov kolac pa one sada »iskaču« iz groba, na strah lakovernosti s kojom Panduroviće zaista nema ničeg zajedničkog).

[70] Mogućno je u ovome videti i produženu ruku patrijarhalne civilizacije, uprkos svem Pandurovićevom izrazito naglašenom anti-patrijarhalnom individualizmu. Subjekt ove civilizacije je subjekt »pobusanog ponedeonika«: na grob se izlazi, jednom godišnje, da se oplevi od korova i da se tamo izvrši obred žrtvovanja zajedničkim obedom; to je poseban dan, — sve vreme godine grob se ostavlja korovu: s mrtvima ne treba opštiti, njih treba prepustiti smrti ili zemlji (onako kako se bogu daje božje, a caru carevo). To je skroz utilitarni racionalizam, koji može da priznaje ponor (i koji će ga, u nekim trenucima, i videti), ali koji ponor obilazi. Pandurovićev pokušaj bodlerijanstva je, sâm sobom, direktno protiv-patrijarhalan, a njegov pokušaj da, kroz grob, *vidi* »istrulelo lice« mrtvaca za patrijarhalnu svest mora biti čin čistog svetogrđa, prekoračenje onoga što je zabranjeno, izlazak iz sveta zajednice u svet tame, čak opredeljivanje za tamu protiv zajednice, koja je s onu stranu groblja. Između groblja i sela je korov ćutanja i zaborava: o mrtvima se ne govori drugačije nego samo u strogo određenim prilikama, i ritualno. Ritual je tehnika kojom se duh zajednice čuva od tame. I odlazak na groblje je izlazak iz apsolutne (patrijarhalne) zajednice ili iz njegovoga Ja, pravcem ka pojedinačnom Ja, kao Ja individualizma. Otuda, onaj put koji vijuga između sela i groblja, koji je otkrivao Mileta Jakšić (žurno se vraćajući u svoje selo), i, za njim, Jovan Dučić, jeste put koji otkriva upravo ova svest pojedinačnog Ja, a samo to otkrovenje jeste prolegomena za puno samootkrivanje ove svesti: put Ja ka svojoj pojedinačnosti, jednoj i neponovljivoj, vodi na groblje, u otkriće svoje smrti (kao jedne i neponovljive): *neponovljivo Ja pretpostavlja neponovljivu smrt* kao »moju« smrt. Zato je otkriće groblja otkriće ovoga Ja, i otuda, paradoksalno, grobljanski pesimizam, čiji glasovi će odjeknuti u srpskoj poeziji početkom veka, van svake sumnje je izraz i jemstvo svojevrsne *renesanse:* ovoga rađanja individualnosti, njenim izlaskom iz *sholastičke* epohe, koja, u živoj srpskoj kulturi, nije srednjovekovlje nego je plemenska patrijarhalnost sa njenim strogim kodeksom i ritualizovanim životom kolektivnog Ja. Pandurović je učesnik u ovoj *crnoj renesansi;* čak jedan od najznačajnijih. U tome smislu, on je protiv-patrijarhalan. Ali *na groblju,* iii pred mrtvima, njegov stav nije stav saživljavanja, i utoliko jeste i ovaj produženi stav patrijarhalnosti: u njegovome racionalizmu »činjenica« i »očiglednosti«, u njegovome zdravo-razumskom pozitivizmu i empirizmu koji je neporečno građanski, kao da ima i ovoga patrijarhalnog zdravo-razumskog pozitivizma, zbog čega je i otpor njegovoga racionalizma svakom mističkom saživljavanju tako korenski jak, do neuništivosti.

Sve neizmenljivo ostaje činjenički apsolutno-identično, bez mogućnosti ma kakvog opštenja: *smrad* je, kod Pandurovića, samo — smrad, i *istrulelo lice* samo ono što taj izraz označava, tu nema višesložnog značenja, jer se pojave ne prepliću, kao kod Bodlera, jer ne opšte među sobom. Velimir Živojinović, u pokušaju da rehabilituje Pandurovića pred mrtvim Skerlićem,[71] time što će da ga spase od optužbe da se ugledao na Bodlera (i da je sejač zaraznih bodlerijanskih klica u našem inače »zdravom« svetu), uporedio je Pandurovićevu strofu (iz pesme *Mrtvi plamenovi, IV):*

[71] U članku *Poezija S. Pandurovića s obzirom na njegov pesimizam, Misao,* 1928, knj. XXVI, sv. 195—196; takođe u knjizi *Utisci i razmatranja, Savremenik Srpske književne zadruge* br. 40, Beograd, 1940.

Ona, besumnje, leži ovde smerno,
U uskom grobu, istrulela lica;
Ona i ne zna da dolazim verno
Dragani svojoj uz pevanje ptica

sa Bodlerovom strofom iz *Une charogne:*

Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés,[72]

— i tako prvi omogućio da se *primerce* otkrije sva površnost Pandurovićevog bodlerijanstva (a kroz nju i sama suština njegove poezije). Izvan uzvišeno-neposrednog Bodlerovog »dites« (kod Pandurovića, činjenički-spoljnjeg, i zato uvek deskriptivnog, i *uvek u stavu svedoka koji opisuje, a ne junaka kroz koga se svet izražava i stvara,* ovo Bodlerovo »vi« zamenjuje se zamenicom *»ona«,* koja neučešće, potpuno odsustvo odnosa, jasno izražava ali i konačno potvrđuje, zapečaćuje ga kao sedmostrukim pečatom vrata živog i životvornog opštenja), S. Pandurović je nužno i izvan osnovnog stava Bodlerovog, koji ide u poruku: da je on, Bodler, čuvar božanskog oblika i suštine ljubavi u raspadanju, što mu i omogućava da voljenoj ženi kaže *O ma beauté!,* da u njoj vidi i samu lepotu, da je uzdigne iznad nje same, ovom divinizacijom njenom, da je sa lepotom izjednači, što i jeste duševno opravdanje tragičnog akcenta: »Dites à la vermine«: ono što može da prenese ovu poruku, i što će je i preneti, to je besmrtna lepota, ali objavljena istovremeno sa objavljivanjem tog raspadanja, *i kroz* to objavljivanje. Tragičnost je od ove dve međusobno suprotne težnje, ova dva suprotna načela (načela raspadanja i načela večne lepote) koji se objavljuju istovremeno, jedan kroz drugog, i osvetljavajući se: ono »Dites à la vermine« ima u sebi nečega groteskno-bezizlaznog, to je čak jedno iskušavanje groteskosti (to traženje mrtvoj ljubavnici da kaže nešto crvima što je proždiru), ali za koje je sposoban samo ovaj duh najdubljeg mogućnog opštenja, onog *totalnog opštenja*

[72] Dajući i svoj prevod ove strofe: »Tada, o lepa moja! recite crvu / Koji će vas pojesti poljupcima / Da sam sačuvao božanski oblik i suštinu / Svojih ljubavi u raspadanju«.

koje je opštenje raspadanja i večne lepote, dekompozicije i kompozicije, truleži i nadstvarnog sjaja, te žene koja se raspada, koja je već gozba za crve, ali koja je i lepota što se objavljuje kroz nju, upravo u trenutku ovog raspadanja, kroz njega i protiv njega. Tragedija je tamo gde je i senzacija estetska, u ovom istovremenom saznanju smrtnog i nad-smrtnog, u njihovome sučeljavanju, u njihovome paralelizmu, u »obliku ljubavi« koji je istovremeno i »oblik raspadanja« ali i ova besmrtna lepota, ova *l'essence divine* koja se otkriva tek usred ovog raspadanja, tek tu, na groblju gde će Bodler prepoznati u sebi ono Ja koje čuva taj oblik božanske suštine (»Que j'ai gardé la forme et l'essence divine«), i koje svoje »božansko« pozvanje pronalazi tamo gde pronalazi ovo raspadanje svih mogućnih oblika, ali zato što u ovom prožimanju svega, raspadanja i obogovljenja, ljubavi i rastočavanja, *zla i cveća* najzad, rugobe i lepote, protiče čitav život, pa se tako nastavlja, — dostižući ovo samosaznanje Ja kao čuvara božanske suštine na groblju, — i pred smrću, na koji način nema granice između smrti i života, prisutnog i u smrti koja je, ovde (kao ova sila raspadanja), prisutna u samoj ljubavi života.[73]

[73] U pomenutom članku o pesimizmu Pandurovićevom, Velimir Živojinović je čak davao prednosti Pandureviću nad Bodlerom: po njegovom osećanju, u Pandurovića »nema perverzije, one perverzije koju Bodler tako podvučeno ispoljava i sa kojom se gotovo hvališe kad kazuje želju da mu draga bude kolos po kojem će on da se vere kao mačka«, ali da zato ima »rafiniranosti (. . .) epitet koji je g. Popović upotrebio za karakteristiku *Svetkovine«.* Dr Ksenija Atanasijević (u napisu *Emocionalnost i misaonost u poeziji Sime Pandurovića, Spomenica Sime Pandurovića,* izd. *Književne revije,* Beograd, 1928) ponavlja to isto, ali ide i dalje: Bodler je, iako veliki pesnik, usiljen, artificijelan, a Pandurović — »rafinovan«: ». . . pesimizam Sime Pandurovića nema (. . .) ničeg istorodnog sa artificijelnim usiljenostima Šarla Bodlera koji je, iako veliki pesnik, svesno išao na to da zaprepašćuje svet. Rafiniranost osećanja Pandurovićevih ne liči, pri bližljivom proveravanju, na zastranjenost Bodlerovih emocija koje, i kad su najuspešnije, više iznenađuju nego što diraju. Motiv rastočavanja kod našeg pesnika uvek je tesno vezan za njegov stav prema životu; kod Bodlera, međutim, on je katkad razvijen na način koji izaziva gađenje (na primer u pesmi *Une charogne)«.* To je, očito, naknadna polemika sa Skerlićem, pokušaj da se Pandurović spase od hipoteke »bodlerijanstva«, i — na jedan gotovo »fantastičan« intelektualan način, — pretpostavljanje Pandurovića Bodleru, ali skerlićevski duh tu likuje i dalje, upravo kao duh zazora od svake »zastranjenosti«. Otuda je i mogućno uverenje da u Pandurovića ima »rafiniranosti«, ali nema »zastranjenosti«, kao da takozvana rafiniranost nije svojevrsni oblik ove emocionalne »zastranjenosti«: sposobnost (ali i naglašena potreba) da se u svemu pronalaze ne samo nijanse, nego uvek i prisustvo nečega drugog, što se dotle u postojećem nije

Upravo to, *l'essence divine,* jeste ono što je uskraćeno Panduroviću (kao i prvome »bodlerovcu« srpske poezije — Rakiću), ono *rasvetljenje* do koga je dolazio Laza Kostić, od svih udaljen u ovo doba (i kao mrtav za druge; ili živ za njih samo zato da bi mogli da ga pretvore u objekt svog prezira), ili Dis, u najvećoj blizini Pandurovićevoj (njegov pobratim u doba *Posmrtnih počasti),* ali beskrajno udaljen od njega (a ne samo od *Srpskog književnog glasnika),* Dis koji je sigurno zavideo Panduroviću, dok mu je ovaj prevodio, u nekoj kavani, Bodlera, Poa ili Verlena, na njegovoj kulturi, i koji nije imao kulturu ali je imao ovu *l'essence divine,* valjda i sâm nesvestan toga, i nesposoban da ponovi, s Bodlerom: »Que j'ai gardé la forme et l'essence divine«, ali zato što je bio nesposoban da bude ovaj čuvar oblika i čuvar božanske suštine, kakav je bio pesnik *Cveća zla,* već sposoban da bude čuvar »božanske suštine« upravo zato što nije umeo da bude čuvar oblika. »Božanska« suština je, za njega, tamo gde nije mogućan oblik, i gde je oblik upravo raspadajući se ova objava božanske suštine, objava ili njeno oslobođenje, onaj *zrak i zvuk* Disovog sveta, ona noć, tama oblika u raspadanju koja je, međutim, transcendentalna svetlost

videlo. Rafiniranost je ona »istančanost« koja vidi ono što se, po aktuelnim normama iskustva i u okvirima postojeće intelektualne i duševne tehnike, ne vidi: ona je uspostavljanje veza između dotle rastavljenog, svojevrsna *correspondance* takođe. Duh zdravo-razumske, strogo normirane (i strogo normativne) svesti, nikad nije duh »rafinovan«, jer nikad nije duh ovoga uspostavljanja veza između dotle nepovezanih, pa i protivurečnih stvari: on doista nije (kao u Pandurovićevom slučaju) emocionalno »zastranjen«, ali zato nije ni »rafinovan«; i on, uistinu, ne zna za istinsku »perverziju«, ali *zato,* takođe, ne zna za rafinovanost koja je, po ovoj sposobnosti za pronalaženje nijanse, prostora i stvari *međustanja,* svojevrsna *pitoma perverzija.* U perverziji, »zastranjivanje« od određenoga sistema odnosa i veza iskazuje se kao uspostavljanje veza između onoga što je inače dotle bilo apsolutno nepovezano ili apsolutno protivurečno. Perverzija je apsolutna »zastranjenost« u odnosu na »stranu« u kojoj dobro i zlo, lepota i rugoba, mržnja i ljubav apsolutno protivureče jedno drugom: ona je otkrivanje zla u dobrom, i dobrog u zlom (lepote u rugobi, rugobe u lepoti), *sa naglašenim predavanjem izvrtanju vrednosti,* i duševnih i intelektualnih, u totalitetu ljudskog bića, kao u totalitetu društvenog, ideološkog i erotskog, ali i sa naglašenom težnjom za »zaprepaščenjem«, i to ne »drugih«, nego svesti ovoga istog bića, kada je izvrtanje vrednosti zaprepašćujući udarac koji se nanosi postojećem vrednosno-psihičkom sistemu. »Rafiniranost« je pitomi oblik perverzije u tome smislu što je pitoma »zastranjenost« ili pitomo, nenaglašeno pomeranje vrednosti i duševno-duhovnog stava subjekta: ona je negde između subjekta postojećeg sistema vrednosti i subjekta nemirenja sa tim sistemom, izvesno protivurečje čiji duh i dah se oseća, i kome se teži, ali sa bogobojažljivoš-

te van-oblične, nad-oblične njegove suštine, koja se odvaja od tih oblika u raspadanju, i zahvaćenih neznanjem, i koja je zato svetlost neznanja, l'essence divine što se Disu daje upravo u neznanju, i neznanjem. Dis je, nesumnjivo, pošao za Pandurovićem na groblje, a njegova mitologija Mrtve drage je kopija Pandurovićeve iste mitologije, kao što su i pojedini motivi (pa i stihovi) koje je Pandurović nalazio na liniji ove mitologije (kod nemačkih romantičara, a najviše, ipak, kod Bodlera i E. A. Poa), našli punog odjeka u Disu; ali, ako je lako poznati Pandurovićev motiv i temu u Disovoj lirici, nemoguće je u poeziji Sime Pandurovića pronaći Disovu bezazlenost, koja je rastavljala povezano ali i povezivala dotle nespojivo, otkrivajući mogućnost pokreta i u onome što je izgledalo, dotle, savršeno nepokretno, zbog čega sva mitologija koja se plete, i kod njega (a pod

ću koja se najčešće završava time da se u postojećem, a suštinski iscrpenom, svetu vrednosti, pronalaze neke dalje mogućnosti života, i da se ono što je mrtvo ipak učini, neznatnim pomeranjem unutar njegovoga kruga, mogućnom provokacijom duševnih i intelektualnih senzacija: izvesna slabost (upravo »dekadentnost«) uvek se dodiruje u rafiniranosti sa voljom i umećem da se i tu, usred iscrpenog, mrtvog sveta, pronađu neka duševna i duhovna svetlucanja. Pandurović, koji je bio sav uronjen u banalnost postojećeg koje je, za njega, nepovratno iscrpeno, na samoj granici ne-bića, jeste onaj sistematski, mrzovoljni pesimist koji odriče smislenost ma kome i kakvom naporu i koji teži smirenju nepokretnih stvari: on nije ni duh rafiniranosti ni duh perverzije nego duh banalnosti koja može da izazove i pokret rafiniranosti i pokret perverzije kao pokrete svoje sopstvene negacije, ali koja je u njemu ostajala svemoćna, onako kako je u njemu svemoćna ostajala granica između stvari, pojava i senzacija, kako je kod njega zlo samo zlo, a cveće samo cveće, kako kod njega nema *cveća zla,* ili opštenja za razum međusobno neizlečivo protivurečnih sila. Po jednoj ironiji, u kojoj ima mnogo više nužnosti nego nesporazuma, on kao da se »požurio« da opovrgne ove teze Velimira Živojinovića i dr Ksenije Atanasijević o svojoj »rafiniranosti«, i o odsustvu težnje ka »zaprepašćivanju«, pa je u časopisu *Život i rad,* jedva godinu dana kasnije (u dvobroju za avgust i septembar 1929), objavio pesmu *Marquis de Sad,* »pozajmljujući« svoje Ja Markizu de Sadu, na nivou najbanalnije mogućne verzije Sada i »sadizma«:

Bičevima tvoje odsečene kose
Šibaću te strasno i bez sažaljenja,
Dok talasi strasti počnu da me nose
Širokoj pučini mračnih otkrovenja.

Njegova želja da »zaprepasti«, da progovori glasom »zabranjenog« sveta, tu je neporečna; ali beda ovakvog njegovog stihovanja, koje zaslužuje da bude zaboravljeno, nedvosmisleno dokazuje bedu »zabranjenog« i »zastranjenog« sveta u njemu, bedu ili likovanje banalnosti ne samo nad svakom »rafiniranošću« i »zabranjenošću«, nego i nad poezijom uopšte.

Pandurovićevim uticajem), oko smrti i Mrtve drage, postaje samo *literarni pretekst* za ovo otkrivanje pokreta u samim stvarima, — za ovo poricanje činjenica, u ovom njihovom zaboravu o kome su Rakić i Pandurović sanjali, ali koji su mogli samo da uzdignu do kulta zato što su bili nemoćni da mu se odazovu, — pa zbog toga Disova poezija peva smrt samo gornjim, motivskim svojim slojem, — tim tankim, i sasvim površinskim, slojem svoje slabe racionalnosti, — dok je njena suština, duševno-jezička, upravo *prevazilaženje smrti ovim prevazilaženjem statično-identičnog*. Stvari u Disovom svetu su nemoćne. Njihova fizika i njihovi oblici su krajnje problematični: njihova materija ne dolazi do konačnog svog oblika, i zato daje otpor ma kakvoj konačnosti, ali zato je i sposobna za beskrajne preobražaje. Ništa ne dolazi svom konačnom obliku i značenju, ali zato moć stvari i moć njihovog poretka ne mogu takođe da se uspostave. Uzalud stvar traži svoju čvrstinu i definitivnost kroz najbitnijeg Disa; uzalud je i sâm Dis traži, u časovima svog apsolutnog nesećanja; Pandurović je dozivao nesećanje, dolazeći u tome do svog romantičarskog kulta ludila, ali on nikad nije došao do Disovog nesećanja. Dis je izgubljen, nepovratno, bez želje, bez sećanja, i jedna blagost i dobrota u tome; Pandurović je beskrajno daleko od svake izgubljenosti. *On je izgubljen za izgubljenost*. On je izgubljen za blaženstvo neželjenja, nesećanja, za bludeću dobrotu ili dobrotu bludnje. On je svestan, gorak, ojađen i *agresivan u toj ojađenosti*, i to tim agresivniji što je ta ojađenost dublja, ili što je njegova zatvorenost u ćelije zdravo-razumske svesti, koja čuva apsolutni identitet stvari, neporečnija i za njega samog. On ostaje mrzovoljan i gorak, i, tamo gde je Rastko Petrović video, vizionarno, Disa, kao nekoga rano-hrišćanskog kantika, blaženo osmehnutog, i s jagnjetom u rukama,[74] mogućno je videti ovog pesnika pogrebnog marša u crnom odelu »rodbine« na sahrani, ogorčenog i punog mizantropije. Dis je božanstveni anđeo metafore, a Pandurović samo onaj što prideva imenicama (stvarima) prideve, i to najčešće konvencionalne, odavno zloupotrebljene atribute (na liniji jedne skroz banalne pseudo-romantičke frazeologije, — onakve kao kod

[74] »Iako je Dis bio smeten, ružan, sav zapahnut mirisom duvana, pun šlajma i kašlja, kad bi se samo to još uvek činilo, mi bismo voleli videti njegov duh naslikan u beloj odeći prvih hrišćana, sa jagnjetom na kolenima i detinjskim osmehom na usnama« (u članku *Ujević, Svedočanstva*, od 21. novembra 1924, br. 1. posvećen pesniku Ujeviću).

Rakića, ako ne i za nijansu banalnije od Rakićeve), sa umorom, i bezvoljno, — ali te stvari svejedno odolevaju, onako kako *imenica po pravilu moćno odoleva pridenutom pridevu*, nezavisna od njega, neuslovljena njime, sposobna svakog časa da se od njega odvoji i da produži svoj život apsolutne stvari definisane same sobom.

Stvari njegovog sveta nemaju dubinu, i nemaju čak ni senku; to su stvari bez horizonta, stvari pesme koja, najčešće, u savršenoj vanmetaforičnosti, ne zna za više slojeva, onako kako ne zna za višeznačnost, pesme koja kao da ima samo dve dimenzije, kao papir po kome se piše, kao *dva-puta-dva-četiri njegovog zdravo-razumskog racionalizma*, i čiji rubovi su oštro izvučeni. Stvar je njegova jača od svojih atributa i *jasnost*, do koje je dolazio Pandurović (i koja je bez i jedne jedine mrlje, bez i jednog jedinog tamnog mesta u izrazu), jeste jasnost ovoga pre Pandurovića definisanog poretka konačno definisanih stvari. To je jasnost na koju je on bio osuđen, i koja se, iz oblasti značenja, prenosi (iz pesme u pesmu sve očiglednije) i u oblast zvučanja, tako da je »zvuk njegova stiha odveć otvoren i jasan«.[75] To je *jasnost onoga što je stvoreno, završeno: mera ove jasnosti ravna je meri ove završenosti, ovog znanja* svega što je završeno i što se, kao takvo, poseduje, ali čime je duh takođe posedovan. Kultura Pandurovićeva je kultura njegovoga zdravo-razumskog empirizma i pozitivizma, kao što odsustvo kulture, u Disovoj poeziji, jeste prisustvo l'essence divine: ne samo neznanje u smislu neobaveštenosti, nego neznanje u smislu egzistencijalnom, u smislu neznanja poretka stvari zdravo-razumskog duha, njihovog sistema i njihovog oblika, ili *znanje* pesničko (pa i znanje mističko) do koga Pandurović nikada nije stigao.[76] Treba

[75] Ivo Andrić, u već navođenom prikazu Pandurovićeve zbirke *Okovani slogovi*. (Samo, Andrić to oseća kao izraz nestajanja onoga što je »toplo i raspevano« a što je on nalazio u *Posmrtnim počastima* u kojima, uistinu, nema ni topline ni raspevanosti: »Ne mari što smo u prividnom protivurečju s kritikom, ali po našem mišljenju linija Pandurovićeva razvoja nije od *Posmrtnih počasti* doživela znatna uspona. U obe potonje zbirke on biva mnogo deskriptivan i često vešt i svestan, a sve više iščezava ono toplo i raspevano što je davalo tako ličan i privlačiv ton *Posmrtnim počastima;* kao plavičasti mašak voća koje dozreva iščezao je neki nedokučivi čar mladosti s Pandurovićevih pesama. . .«)

[76] U poređenjima sa Pandurovićem, Dis je uvek označavan kao čovek koji, za razliku od Pandurovića, nema kulture. To je inicirao Skerlić, svojom tvrdnjom da se Dis, sigurno, »nije makao dalje od Zemuna«, u tome se ogleda epoha »parizlija«, pesnika i književnika školovanih u inostranstvu, čije evropsko obrazovanje treba da omogući »evropeizaciju« srpske književnosti, ali u tome se

ih samo videti, i čuti, tamo gde su jedan drugom najbliži, gde su

ogleda i čitav jedan *kult kulture*, koja se oglašava za preduslov svega, pa i same poezije. Tako je čak i A. G. Matoš, na liniji ovoga kulta kulture, prevideo dubinsku vizionarnost pesnika *Nirvane, Tamnice, Možda spava*, pišući kako taj »Dis (Petković) možda je darovitiji od Sime, ali radi sirotinje i drugih neprilika nije se mogao naoružati kulturom, bez koje danas nema više poezije« (u članku *Lirika Sime Pandurovića, Hrvatska smotra*, 1909, V, 9—10; *Naši ljudi i krajevi*, Zagreb, 1910). Kasnije je i sâm Pandurović podržavao ovu ideju o Disu kao nekulturnom pesniku. Povodom objavljivanja Disove knjige *Sakupljene pesme* (izd. *Napredak*, Beograd, 1921), on se nije zadovoljio samo time da napiše (u časopisu *Misao*, 1921, knj. V, sv. 3), kako je Dis »tamo, u Nici i Parizu (. . .) dao nekoliko nedovršenih pesama, slabo izrađenih, u kojima se samo mestimično oseća njegov dubok bol za ostavljenom otadžbinom i napuštenom porodicom«, nego je pisao i kako Dis nije mogao biti »veliki pesnik«, jer njegova poezija »u formalnom pogledu ima znatnih nedostataka. On je često uspevao da dâ izvanrednih i odličnih strofa, ali mnogo ređe su kod njega odlične pesme u celini. U tehničkom pogledu, on nije bio veliki pesnik, jer je zato, pored prirodnih osobina, potreban i znatan stepen umetničke kulture, razvijen, nijansiran i siguran ukus, što je sve, u velikoj meri, oskudevalo pokojnom Disu (. . .) On je vrlo slabo poznavao i našu i stranu literaturu, vrlo malo čitao«. Kasnije, pišući o Skerliću *(Jovan Skerlić, Venac*, 1934, XX, 2, 3, 4—5. i 6; v. u knjizi: Sima Pandurović, *Dela*, knjiga druga, *Pred ljudima i pitanjima*, izd. *Društva za kulturno-privrednu akciju*, Beograd, 1935), on je Skerlićevu negaciju Disove poezije ovako objašnjavao: »Bilo je mnogo stvari koje su ga u toj poeziji bunile. Pre svega česta i faktička nejasnost ne samo logičkoga izraza nego i umetničkog utiska od tih pesama, što je, posmatrajući spolja, dolazilo od maloga broja dobrih pesama u celini, a većega broja samo uspelih fragmenata, strofa i stihova. Sa gledišta unutrašnjeg razloga, to je bila posledica labave duhovne discipline, da ne kažemo aljkavosti, kod ovoga pesnika, njegove oskudne, skoro nikakve književne kulture i kratkoga poetskoga daha. Zatim, bilo je kod Dis-a, u životu i pisanju, prilično izveštačenog stava, naivne romantičarske poze i nimalo opasnog prkosa, kao u ovom stihu: ‚Mene tuđi jadi nimalo ne tište', koji je Skerlića skandalizirao. Naposletku, Dis je, po svome celokupnom životu, bio ‚boem', a Skerlić, po svojoj ogromnoj disciplinovanoj energiji, svome planskome i savesnom radu, svojoj trezvenosti i borbenosti za etički preobražaj našega društva — upravo njegov antipod. — Ali je Dis imao ne samo ljubavi nego i talenta za poeziju. On je dao nekoliko odličnih pesama u celini, i jednu prvoklasnu, *Nirvanu*, u kojoj je izraženo iz oblasti osećanja i slika fantazije čak i ono što izgleda neuhvatljivo ni rečju, ni bojom, ni tonom. Pa onda, ako, kao čovek, nije bio od nekakve naročite koristi za društvo, Dis izvesno nije bio ni od kakve štete; a s obzirom na današnje naravi u našoj književnosti, mogao bi biti proglašen za sveca«. Govoreći, potom, kako »pravde radi, treba pomenuti da se Skerlić, istina u znatno manjoj meri, ogrešio o jednoga skromnijeg pesnika, Savu Petrovića«, i napominjući kako je pesma *Adio, Mare* Save Petrovića (Armana Divala) »danas, dvadeset i pet godina pošto je štampana, stekla opštu popularnost i peva se na sav glas i svuda«, on je povezujući ovako slučaj Disov sa slučajem Armana Divala, zaključio *(nad* Disom, *nad* poezijom Disovom ali i *nad* poezijom uopšte) kako ». . . jači udarac no što treba nije u borbi pogreška — pogreška je slabiji«: »Recimo odmah da Skerlića treba i ovde razumeti, i da njegov greh onda, ni u ovim slučajevima, neće izgledati tako veliki. On je bio čovek širokih zamaha;

u istome motivu; tamo gde će Pandurović reći (u pesmi *Trag vremena*, uvodna strofa):[77]

Saranio sam svoju dobru dragu
U dane što su iščezli ko para,
U mrkom, muklom, crnom sarkofagu,
Bez ljubavi i proleća što vara.
Saranio sam svoju dobru dragu,

Dis će (u *Pesmi bez reči)*[78] napisati:

Saranio sam ljubav ko dan crne šume,
Ko dubine ostarele nepoznati mrak;
Saranio sam ljubav što se ne razume.

Motiv je isti; početni stav (intonacija) takođe (»Saranio sam . . .«), — Dis je tu pošao za Pandurovićem; gotovo je sasvim sigurno da je bio opsednut Pandurovićevom pesmom, — ali on nije mogao stvarno da sledi Pandurovića jer on ne može da sledi nikakav čvrsti poredak, sa čvrstim uzročno-posledičnim vezama ove primarne konkretnosti koja se odlikuje uobličenom materijalnošću, svetom stvari, oblika jasno ograničenih. Kod Sime Pandurovića je »draga«, kod Disa »ljubav«; kod Pandurovića to su »dani što su iščezli ko para«, u poređenju više nego konvencionalnom, banalnom, — kod Disa, to je »ljubav ko dan crne šume«, zaista »ljubav što se ne razume«: Dis *ne razume*, i ne zna, on je *nerazumevanje koje obespredmećuje postojeću predmetnost*, i brka veze među stvarima, i kao unoseći i u samu njihovu materiju izvesnu zabunu. Tako je kod Pandurovića sačuvana *postojeća predmetnost*, pa je pesma njena reprodukcija (mukli, crni *sarkofag* u koji je sahranjena *draga)*, a kod Disa bespredmetnost, ili poništena predmetnost sveta, zbog čega pesma nije reprodukcija postojećeg sveta, već njegovo apstraho-

imao je etičkih predispozicija i energije za jednoga društvenog reformatora i, po svome celokupnom radu, književnom i političkom, njegov je ideal bio preobražaj našega društva, kao što smo već ranije pomenuli. Međutim, to se postiže samo borbom. A u borbi, suviše obzira znači gotov neuspeh. Veliki revolucionari, reformatori, borci nisu mogli odmeravati, uvek i precizno, udarce koje su davali kao ni one koje su primali. Uostalom, jači udarac no što treba nije u borbi pogreška; — pogreška je slabiji« (u nav. knjizi, str. 228, 229).

[77] *Posmrtne počasti*

[78] Iz 1906; *Utopljene duše*, Beograd, 1911.

vanje, i stvaranje jednoga novoga sveta ili, još određenije, jedne materije koja ne može doći do svoje kristalizacije u oblike, do svog uobličenja. Nema bitnoj Disovoj viziji ekvivalenta u iskustvu svakodnevnog sveta: *»Ljubav ko dan crne šume«* je ljubav koja se odvaja od ovog iskustva, i koja se na jezik i oblike tog iskustva ne može nikako vratiti. Pandurović, koji je bio osuđen na redukciju svega, daje se redukciji na podatke svakodnevno-iskustvene sfere; Disa je nemoguće ovako redukovati. Pismenost Pandurovićeva kod Disa iščezava; Dis je pismeno nekorektan. On će napisati: »Ko dubine ostarele nepoznati mrak«, gde je podjednako nedvosmisleno: 1) da ova »dubina *ostarela«* ne pokriva ništa, da je bukvalni izraz nemoći izražavanja, gde ova »ostarela« dubina ne znači ništa, i ništa ne može kazivati — »ostarela« kao nešto bivše, nešto što je potonulo u dubinu, — i, 2) da izraz »nepoznati mrak« potiče iz predstave o nepoznatosti sveta (stvari, bića) u mraku, o nepoznatosti *kao* samome mraku, ili o mraku onoga što je nepoznato, tu gde se jedino zna mrak, i gde je *jedino mrak poznat* tako da *nepoznati* i *mrak* asociraju istu senzaciju koja se ne može porediti niti opisivati sama sobom, ali Dis, u svojoj pometnji, koja je koren ove bezizražajnosti, to neuporedivo poredi, i gubi tako početnu ideju mraka nepoznatosti (nesaznajnosti), čime je hteo da kaže *mrak* protivurečeći svojoj početnoj ideji. On piše *nepoznati mrak,* kao da ne zna taj mrak dok ga on upravo suprotno, *zna,* i jedino je što zaista zna, taj mrak koji prodire svuda, mrak neznanja, i nepoznatosti sveta, sudbine, kosmosa, tako da taj mrak neznanja i prodire ovako u njegov jezik, vodeći ga nebulozi. Ali to »ko dubine ostarele nepoznati mrak«, koje je čisti bezizraz, jeste delo onoga istoga neznanja (ili mraka) koje, prodirući u jezik, može u jeziku da izazove pometnju onako kako izaziva pometnju u samoj svesti, tako da tom pometnjom razobličava postojeći svet oblika, i razvejava njegov strog, racionalan, poredak, i tako da se ta racionalnost razjeda, putem ka jednoj iracionalnosti kojoj, u njenim najvišim trenucima, nedostaju reči, pa je Disova pesma zaista *pesma bez reči,* dok je Pandurovićeva pesma pre svega *pesma reči,* i »sa« rečima, pesma koja je (kao i Rakićeva, a najčešće i Dučićeva) *pod tiranijom reči* onoliko koliko je pod tiranijom zdravo-razumske svesti. Tamo gde će Dis napisati:

Umire vetar ravnodušne smrti
Tamnicom zvezda, mojom kućom mraka

(u pesmi *Sa zaklopljenim očima),*[79] Pandurović će da ostane zarobljenik »zemnih stvari«:

Umiru zraci, prirodna lepota.
Telesa jadna, bolesna i troma
Žena i ljudi, bolnih od života,
Prate me nemo do mog večnog doma

(Miserere). Ta *telesa* pratila su Pandurovića »nemo«, ali njihova nemost nije ona na koju ukazuje samo pesma *Miserere,* nego je to nemost »telesa« svakodnevnog sveta, zdravo-razumskog iskustva, ona koja »govore« konvencionalnim jezikom tog iskustva i koja su zato *nema.* Tamo gde se Dis odvaja od neposredno-iskustvenog, od rutinski normirane svesti, stihom: »Umire vetar ravnodušne smrti«, Pandurović ostaje u krugu te rutinske svesti: »Umiru zraci, prirodna lepota« (a ova »prirodna lepota« imala je, valjda, da označi lepotu prirode?): njegov simbolizam je, zbog toga, isto kao i njegov misticizam, sasvim »spoljašni«, bez unutrašnje nužnosti.

Taj simbolizam, koji se uglavnom svodi na izraze tipa »I vazduh se žuti«,[80] ili »pospali snovi« i »sanjivo diše melodija nova«, najčešće je usiljen: nemogućnost stvarnog simbolizma je, i kod Pandurovića kao i kod Rakića (pa i kod znatno maštovitijeg Dučića), posledica nemogućnosti stvarnog preobražaja standardizovane svesti zarobljene u standarde uopštenog, nadlično-bezličnog, i obezličavajućeg, iskustva (» . . . do mog večnog doma«) koje se protivi stvarnom opštenju onako kako se protivi stvarnoj individuaciji ili stvarnoj egzistenciji koje izvan te individuacije nema. Simbolički trenuci u materiji Pandurovićeve pesme su kao oaze usred okeana banalno-standardizovanog jezika i banalno-standardizovane svesti. Oni su nešto dato po sebi, nešto izdvojeno. Oni su bez svoje istorije. Nijedan simbolički izraz ili simbolički stih Pandurovićev ne pamti proces koji ga je stvorio: *bez svoga procesa* (svoje istorije), on je bez duševno-intelektualnog legitimiteta, on je jedan *nelegitimni simbolizam:* sve što prethodi i što sledi ovom simbolističkom trenutku niti vodi njemu niti je, po njegovoj objavi, njegov odjek. To je strano telo u materiji Pandurovićeve zdravo-razumske konvencionalnosti ko-

[79] *Utopljene duše*
[80] U pesmi *Senke; Posmrtne počasti.*

ja je, svojom inertnošću, otvorena »poetičnoj« (pre svega romantičarskoj) stereotipnosti:

Život kroz dušu nabujalo struji.
Ja imah vere, i verujem snova.
U mojoj duši pevaju slavuji
Pod hladnim nebom oktobra i zime.
Sanjivo diše melodija nova,
Zvuk drugog sveta, i ja živim njime.
Konture zemnih stvari, sreće, bede,
Pred mojim duhom jednoliko blede.[81]

Ovakvi simbolički trenuci u Pandurovićevoj poeziji nisu u logici njegovoga jezika, i zato nisu u bitnosti njegove pesme: ta pesma sasvim ostaje ono što jeste i bez ove melodije što »sanjivo diše«, i bez vazduha što se »žuti«, tačno kao što Dučićeva pesma ostaje ono što jeste i onda kad joj se oduzme ono »šuštanje« zvezda koje je, svojevremeno, — i ne samo pod uticajem francuskih simbolista nego i pod uticajem godinama prećutkivanog Milete Jakšića, — uistinu značilo jednu »smelost«, ali smelost površinsku, literatorsku, a ne istinsku, onu kojom bi se, bez ostatka, celinom svojom, i po višem moranju, uložilo čitavo biće, napuštajući usvojenu ravnotežu svesti i sveta i upućujući se u neizvesnost nepoznatog. Kao i kod Dučića, to je *incident* bez koga se moglo. To su male (kod Pandurovića i inače retke), providne opsenarije, posle kojih svest zatiče sebe tamo gde je i bila, u dotadašnjem poretku koji nije ni najmanje ugrožen, a kamoli izmenjen, tako

[81] *Mrtvi plamenovi, I.* — Sve pre stiha simboličke orijentacije: »Sanjivo diše melodija nova«, — kao i sve posle njega, — potpuno je u duhu Pandurovićevog poretka banalnosti čiji racionalizam je upravo u krajnje određenom *mestu* svake stvari i u određenim *odnosima* između njih. Život — *struji*, on *ima* veru, i *veruje* snova; poetičnost je zasnovana na lakom poremećaju: to su slavuji koji (u njegovoj duši) *pevaju* (i to, dakle: slavuji — *pevaju*) u oktobru i zimi, tako da je sav poremećaj *na nivou podatka, sasvim površinski*, jer sve drugo, što učestvuje u njemu, ostaje sačuvano: iako su ovo nekakvi »duševni« slavuji u oktobru i zimi, ipak su to slavuji koji *pevaju*, i ipak je to nebo koje je *hladno* u oktobru i zimi. Osnovni poredak racionalizovanog iskustva nije ni najmanje ugrožen, — tu smo daleko od Disovog: »umire vetar ravnodušne smrti«, — pa je tu zato poetičnost ova *poetičnost bitno neugroženog iskustva, ili ovaj laki, površinski poremećaj kome se podaje svest bez opasnosti da njen aktuelni poredak (onaj kojim ona jeste to što jeste) bude stvarnije ugrožen.* »Duša«, u kojoj se dešava ovaj površinski poremećaj, jeste duša prividnog izuzimanja iz normirane svesti i normiranog jezičkog iskustva, duša prividnog misticizma i prividnog simbolizma.

da njen govor neumitno ide pravcem Pandurovićevog samooptuživanja, u priznanju sopstvenoga poraza, sa prezirom i gađenjem:

Sopstvena svest mi liči na bednu panoramu
Već oveštalih slika, što se sve većma haba,
Jevtinim zadovoljstvom što mi razbija čamu;
Tu jadne kreature izmišlja mašta slaba,
A javna žena predstavlja pravu damu.

(Karikature). »Jevtino zadovoljstvo«, to je igra ove svesti, obuhvaćene »čamom« i, u uzaludnom pokušaju spasavanja od nje, upućene na »maštu slabu«, onu kakvom se »javna žena« treba da pretvori »u pravu damu«, ili kojom se (istim potezom duha) ono što je nisko, i banalno, treba da pretvori u nešto nebanalno (ili kojom bi nesmelost imala da se preobrazi u smelost), ali tako da sve to ostaje na površini: kao što »javna žena« ostaje »javna žena«, tako i ovaj svet, i uz najveće napore svoje mašte, ostaje svet »oveštalih slika« osuđenih na sve strašnije *habanje*, i tako da je svest ove svesti o sebi uvek budna, i uvek spremna na ovakvo samokarikiranje.

Zbog toga je tu svako zadovoljstvo »jevtino zadovoljstvo«, i svako ushićenje (ili »sloboda«, smelost mašte), pa je osnovna svest Pandurovićeva, ona koja ga radikalno odvaja od većine drugih pesnika njegovog doba, ta *svest o sopstvenoj »jevtinoći«*. Nema bitnijeg susreta Pandurovićeve svesti sa samom sobom, a da se ta svest nije pričinjavala sebi kao »bedna panorama«, tako da je njegovo posvećivanje sopstvenoj svesti u stvari posvećivanje sopstvenoj bedi, i to utoliko više što su »zadovoljstva« svesti »jevtinija«, i što kao takva predstavljaju neiscrpni izazov za samoprezir i samouniženje. Kod njega, — tu gde će se sve ponoviti bezbrojno puta, u toj banalnosti (»Sve mi sada liči na jedno isto / Svaka ideja lepa brzo se, čudno kvari«,[82] toliko da ta svest o »idejama« koje se tako brzo »kvare«, — ta svest o sveopštoj »kvarljivosti« svega, — ne dozvoljava »idejama« ni da se čestito naslute, a kamoli da se uspostave), — jedino zadovoljstvo koje se može naći jeste zadovoljstvo što se nalazi u svesti o ovoj sveopštoj kvarljivosti, *zadovoljstvo samoprezira i gađenja na sopstvenu banalnu svest ili »bednu panoramu« što sve banalizuje.* Ako je negde i postojala igra, Pandurović ostaje

[82] U pesmi *Karikature*.

izvan nje, kao onaj koji, neobuhvaćen igrom, zavidi drugim igračima i optužuje sebe što nema sposobnosti za igru, ali u tom samooptuživanju, punom očajanja i gorčine, on nalazi, mazohistički, jedinu svoju igru kojoj se predaje koliko igda može. Ta banalnost njegova, koja ne zna za igru, i koja u svakoj igri vidi samo neku obmanu i samoobmanu, laž ili glupost, — kao što svest, opsednuta očiglednošću, u svakoj misli vidi samo lutanje, — igra ovde ovu *igru demistifikacije i demaskiranja svega*, a u prvom redu (i sa posebnom strašću) sopstvene svesti, tako da je ova *demistifikacija jedina igra za koju banalnost u Pandurovića zna, strast i slast autokarikature*, strast i slast samo-ruganja, kakvog u ovo doba nigde nema u srpskoj lirici. Dok su i Dučić i Rakić pokušavali sebe *da uzvise* nad drugima, Pandurović je nastojao, svim silama, samoga sebe *da unizi;* dok su oni nalazili strast u tome da sebe ulepšaju, čak i u trenucima »iskrenosti« u znaku individualističkog egotizma, ističući da u drugome vole samo »sebe same« (ali starajući se i pri tome da im i »ton« i »gest« ostanu »gospodstveni«, na liniji one »otmenosti« kojoj se srpska kultura pokušavala da nauči kroz njih), Pandurović je nalazio ovu strast da sebe nagrdi i ocrni što je više mogao, i kako to nije pokušavao nijedan pesnik pre njega. Motiv »iskrenosti«, koji se u poeziji Dučićevoj i, posebno, u poeziji Rakićevoj, iskazuje nedvosmisleno kao motiv individualizma čija svest nije samo »trezvena« prema svetu drugih, već želi da se predstavi trezvenom i prema svetu svog sopstvenog Ja, — čime to Ja posebno ističe svoju snagu, — u njegovom doživljaju se apsolutizuje i od motiva poricanja ljubavi za drugog (kao isticanja ljubavi za samoga sebe, koja se tu, s posebnom strašću, otkriva), postaje motiv poricanja samog sebe. U samoporicanju Pandurovićevom, u samoj njegovoj osnovi, jeste ovaj Rakićev i Dučićev motiv »iskrenosti«, ali lišen svakog slavljenja sopstvene iluzionističke sposobnosti kao hemirično-poetske, i okrenut deziluzionizmu koji je prožet osećanjem duboke odvratnosti. To je krajnji izraz ovog motiva »iskrenosti« i zadovoljstva samo-prikazivanja koje se nalazi na njenim putevima, krajnje »radikalizovan« imperativ egotizma, ali koji neće da se rastoči u estetizmu Dučićevom ili Rakićevom recitujućem aristokratizmu, nego će da se iskaže Pandurovićevom negacijom sopstvenog subjekta. Međutim, ovo samoporicanje, ovu autodenuncijaciju (u kojoj, svakako, ima »dekadentske« i, posebno, bodlerovske žudnje za zaprepašćivanjem buržuja), i kojoj se pohlepno, čak proždrljivo podavala banalnost kroz Pandurovića, on je osećao, gotovo

redovno, kao denuncijaciju čitavog jednog sveta, onoga na koji je bio osuđen, ali tako da je upravo time sebe vezivao za taj svet, kao *truležtruleži* ili kao banalnost banalnosti, oglašavajući sebe za objekt tog sveta ali, istovremeno, i *za objekt svoje sopstvene svesti,* i postajući *za samoga sebe neko drugi koga on gleda uvek s izvesnog odstojanja,* u stavu ove nepodmitljivosti ali, ne manje, i ovog samoprezira, i uzdižući se tako nad samim sobom. Zbog toga njegova samouništavanja jesu jemstvo ovakvog njegovog razdvajanja od sebe, ali i ovoga *samouzvišenja:* on je onaj koji je pao, i koji u tome svom padu očajava, ali i onaj koji gleda svoju sopstvenu posrnulost, tim gledanjem izuzimajući se od sebe posrnulog i od sebe očajnog: to je očajanje, ali i svest o njemu, i to je patnja ali i pogled hladan, ta hladna svest koja, ako nije podrugivačka, u najboljem slučaju ostaje neučestvujuća. Ako u njegovoj lirici ima osećanja, ima u njoj (i čak više od njih) i ovog hladnog pogleda neučestvujuće svesti koja ostaje negde izvan i, još više, *iznad* osećanja, njegove svesti o samom sebi u očajanju kao o jednom objektu — jedne objektivirajuće i »objektivne« svesti, one koja je objektivno-bezlična, neka čista svest, kao čista sposobnost pogleda i sluha, sposobnost beleženja podataka, s onu stranu svakog učestvovanja, svest koja je bezličnost i nadličnost u svemu ličnom i koja, uvek budnog i suvog oka i otvorenog sluha, ako omogućava učestvovanje sama učestvovanjem nikad ne može biti obuhvaćena i upravo zato ne dozvoljava potpuno predavanje osećajnom svetu. Na svemu, u svakom trenutku ove osećajnosti, leži ta hladna, izuzetna (i izuzimajuća) svest, to široko otvoreno i bezizražajno-bezlično oko, taj ukočeni pogled koji parališe osećanja, koji im ne dozvoljava da sve obuzmu, svodeći ih na najmanju mogućnu meru, valjda onoliko koliko je potrebno da, ipak, ostane tu nešto od sveta i od čovečanskog da bi to oko imalo šta da gleda, da bi ova objektivirajuća svest imala u čemu da se objektivira, utvrđujući, — stihovima-rečenicama što liče na konstatacije, — određenu boju i ton, ali i vrstu pojedinog osećajnog trenutka, i određujući mu, krajnje hladnokrvno, mesto u koordinatnom sistemu iskustva. Stihovi su svojevrsni elementi dijagnoze, pesma je anamneza koja teži zaključku, ali tako što je, najčešće, taj zaključak dat uvodnim stihom kružne strofe *(rondela,* koga već ima kod Rakića) što se ponavlja kao poslednji stih, pa se tako krug zatvara, i sav napor kao da je i bio da se, ovim autodijagnosticiranjem Pandurovićevim, — u kome je on i bolesnik i sopstveni lekar (ali lekar koji nije došao da leči već samo da utvrdi

bezizlazno stanje, totalnu bolest, nezaustavljiv proces raspadanja), — ovim sistemom stihova-konstatacija taj krug tako i zatvori.

Užasnut od banalnosti kao od samog ne-bića u ovom trajanju, ali osuđen na nju svojom neučestvujućom svešću, Pandurović, koji se ovako neprestano »proizvodi« u objekt za sebe samog i u svoje sopstveno neučestvujuće Nad-ja, rascepljen između očajanja i ove svesti koja hladno »konstatuje« intenzitet, boju i vrstu tog očajanja, kazaće kako

U bolesti tela i duha čudne slike
Iskrsnu, pa se smrače — savesti igru vode,
Da izobliče celu lepotu i tolke
Napore i pregnuća živaca . . .

(Karikature), ali ono što je od ovih igara njegovih ostajalo na hartiji, to nisu, nikako, »čudne slike« (kojih nema kod njega onako kako ih nema, ni tih slika ni samoga čuda, u apatičnom srcu banalnosti), — to je ovo *izobličavanje* svega koje će se, vremenom, sve određenije razviti i u izobličavanje njegovog sopstvenog lirskog crteža, Pandurovićevim sporim pokretima i *olovkom kao loše podrezanom, u teškoj ruci njegove mrzovoljnosti,* linijama izvanredno uprošćenim, od jednoga do drugog likovanja »opšteg mesta«, tako da jedini *događaj,* u ovom svetu koji naseljava *dosada* onoliko koliko ga ne obitava i ne posećuje čudo, jeste u trenucima ovog izobličavanja, u trenucima kada mrzovoljno-konvencionalna linija ovog crteža Pandurovićevog, svojim naglašavanjem, prelazi u svojevrsnu autokarikaturu pa se tako, — elementima nepatvorene banalnosti stavljene u službu ovog mrzovoljnog karikiranja, ovog podsmešljivo-prezrivog izobličavanja svega, — pretvara u jemstvo lirizma sveta kome je sve surovije uskraćeno pravo na osećajnost, i koji kao i da ne pokušava, uistinu, ni da kaže tu osećajnost, nego se zadovoljava da je, uopšteno-apstraktnom rečju, samo »skicira«, govoreći o »naporima i pregnućima živaca«, ali sa *unižavajuće-uzvišavajućim samoprezirom,* tako da je njegova jedina sreća »žalosna sreća« pohlepna na »sagorele snove« a ne na san, — na pepeo, a ne na vatru, — ili sreća da se bude »pust i drzak« prema sopstvenoj osećajnosti i prema sopstvenom snu:

Ja gledam mladost svoju s osmehom blede sete
Kako ne liči više na pravu mladost moju,

I gledam ljubav svoju komično kako plete
Konce sujete, moći uobražene, svoju
Maštu, sa kojom slike gluposti često lete.

Te seni igraju se mnome i ja sa njima.
Al' sve to stvara život opao, crn i mrzak.
Sve što od svega prošlog u mom duhu ima,
To je žalosna sreća da budem pust i drzak
I sagorelih snova da gledam pramen dima.

(U istoj pesmi *Karikature).* Ako u ovom versifikatorstvu, koje vodi stihovima kao nekim usporenim rekama, energijom sasvim malaksalom, ima pesničkog genija, to je *genije čija usta su vezana crnom prljavom krpom banalnosti,* one izraza »s osmehom blede sete«, koji nije nikakav izraz i koji čak ne dozvoljava izražavanje, koji kao da je tu isključivo zato prodro u tekst da bi se svest uverila kako *nema izražavanja* (ili kako nema mogućnosti nikakve individuacije, nikakvog otimanja od »opšteg mesta« banalnosti), ali kako zato nema mesta ni stvarnom učestvovanju u stvarnoj egzistenciji, — koja je egzistencija u izražavanju i koja se ostvaruje isključivo individuacijom, — pa zbog toga ostaje samo mogućnost da se u nemogućnoj ljubavi (kao nemogućnoj egzistenciji) otkrije nekakva »komičnost« što plete »konce sujete«, mogućnost da se ta ljubav, ovim potezom autodenuncijacije, izjednači sa sujetom, sa praznom »moći uobraženom«, sa onom maštom koja se (doslovce) shvata, i oseća, kao glupačka i zaglupljujuća, sa tom maštom na koju su drugi pesnici ovog doba bili toliko ponosni, shvatajući je kao svoju privilegiju i kao dokaz nekakve svoje izuzetnosti (pesničke), a koju je Pandurović, jedini, otkrivao ovako kao maštu »sa kojom slike gluposti često lete«. Tako se spaljuje san, jer se neće san nego ovaj sagoreli san, taj pramen dima (koji se, opet, ne uzima kao mogućnost jedne nove poetizacije, već je zadržan, i on, u ovoj banalnosti pohabane fraze, duhovno mrtve sintagme: prosto je »pramen dima«), ono što ostaje posle svega: ona sasvim tanka, ona bukvalno uboga osećajna nit koja jedva curi samim rubovima Pandurovićevih stihova, ta *sagorelost emocionalna i sagorelost jezička* u koju je on, očajavajući i s mračnim zadovoljstvom, uranjao, kao u pepeo, otkrivajući, u bezizlaznosti svog sveta i svoje egzistencije, nekakvo trajno ruganje boga:

Bog nam se ruga svakoga trenutka

(Ispovest),[83] ali postajući, ovim ruganjem, *bog za samoga sebe,* uvek ovo isto njegovo-ne-njegovo nepodmitljivo a ukočeno, hladno i suvo oko u kome nema ni osmeha ni suze, i koje netremice gleda tog izgubljenog, pometenog, slabog Pandurovića ispod sebe, otkrivajući u njemu, pogledom *neporečno* skerlićevskim, otelotvorenje dekadencije misli, osećanja, morala.

On tako zaista kao da se pretvarao, za samog sebe, u ovog boga koji mu se »ruga svakog trenutka« — u tog *boga ili Skerlića.* Skerlić za njega nije bio neko »drugi« kao neko izvan Pandurovića, već neko *»drugi« u njemu samom,* taj »drugi« kao ovaj podrugljivi bog ili kao ova svest što utvrđuje bolest, potpuno likovanje »zaraze«, apsolutnu egzistencijalnu dekandenciju. Nesumnjivo, i u dubokom nesporazumu sa sopstvenim duhom (a po ukusu epohe, bar onome koji je usmeravao Milan Rakić, izvesnim svojim pesmama, i koji će ići preko Pandurovića do Disa i još dalje, do Dušana Maluševa), on je voleo da bude viđen i shvaćen kao »bodlerovac«, idući u tome i dalje od Rakića, ali i Bodler i Verlen su za ovog pesnika suštinski isto što i za Skerlića: izraz pada od koga se on užasavao. Za sebe samoga, i u sebi samom, *Sima Pandurović je »Bodler« koga čita Skerlić,* svojevrstan susret »Bodlera« i Skerlića, duševnih motiva shvaćenih (u dubokoj zabludi) kao »bodlerijanstvo«, kao »bolest«, kao posrnulost u bezumlje i u zlo, i skerlićevskog konzervatizma koji u načelu ravnoteže, u »osećanju mere« vidi najviše načelo i koji upravo i nalazi očajanje ne nalazeći to »osećanje mere«. *Njegovo »dekadenstvo« je izvrnuti izraz, u prvome licu, onoga istog duha i onog istog sistema vrednosti koji su bili najprisnije Skerlićevi,* pa čak su, u svom konzervatizmu i dublji, i dosledniji, od konzervatizma Skerlićevog: to je tradicionalističko-patrijarhalistički konzervatizam predsednika srpske omladine i člana liberalske stranke Stojana Protića, onoga koji je kao »pisac političkih članaka u *Srpskoj Zastavi* ispovedao konzervatizam jednog uskogrudog srpskog tradicionaliste i patrijarhalca«,[84] ali koji kao liberal, i konzervativac, nije ostajao izvan svoje pesme, tako da bi »u dva suprotna pravca razvijao svoju delatnost«,[85] nego je bio *u samoj osnovi* te pesme koja nije

[83] *Posmrtne počasti*

[84] Miodrag Protić, *Sima Pandurović kao kritičar moderne poezije,* u knjizi *Prošlost i sadašnjost,* izd. *Kosmos,* Beograd, 1960.

[85] »Starinski liberal i moderan pesnik, ta suprotnost se čudno mirila u Pandurovićevoj ličnosti« (M. Protić, u istom tekstu).

nikakvo mirenje ove »suprotnosti« nego se gradi, i psihološki i svojim izrazom, upravo na njenom produbljivanju, na nepomirljivosti između duha koji ne zna za »osećanje mere«, za ravnotežu, i duha koji je, do kraja, ostajao duh ravnoteže, — duh zaveren savršeno statičnom svetu apsolutnog identiteta, — ili na nepomirljivosti patrijarhalnog sistema vrednosti, idealizovanih upravo njihovim odsustvom i žudnjom za ovim identitetom i mirom u njemu, i sveta (i duha) koji su se Panduroviću javljali kao svet i duh u kome odsustvuju te vrednosti, i taj mir, i koji i jeste posrnuo (kao neki posrnuli anđeo) upravo zbog toga. Njegov pesimizam je izraz nemirenja sa »dekadentstvom«, a ovo »dekadentstvo« je dekadencija *razuma* ili *osećanja mere.* U mentalnoj osnovi stiha ovog pesnika koji je dozivao ludilo:

Izgubili smo osećanje mere
I naš se razum žalosno koprca;
Nemamo više stare, dobre vere,
Radosti, bola, ni dobrote srca

(Ispovest) leži onaj isti sistem vrednosti, — ono »osećanje mere«, razum u sigurnoj ravnoteži, »stara dobra vera«, »dobrota srca«, — koji je u osnovi Skerlićeve zdravo-razumske kritike »dekadenstva«, kao što i u njegovoj samo-optužbi (koja je inače, najviši trenutak njegove autodenuncijacije ili očajanja zbog sopstvenog »dekadentstva«):

Strasno smo život svoj voleli tada,
Al' strah od smrti nije nas se prim'o;
Danas taj život preziremo, ma da
kukavno, sramno smrti se klonimo

(u istoj pesmi *Ispovest),* leži, doslovce, skerlićevski pokušaj demistifikacije pesimista koji preziru život i dozivaju smrt a ipak se nisu ubili, pa su zbog toga »svi pesimisti jednaki« (od Solomona do Pandurovića), oni koji se upravo pandurovićevski rečeno »kukavno, sramno« klone smrti: »Pa ta prizivanja smrti! Na žalost, od sviju ljudskih želja smrt je jedina smesta ostvarljiva, i njeno izvršenje je uvek u našim rukama. Ali *od pesimizma još niko nije umro,* i nije zabeleženo da je ijedan pesnik opšte moralne bede i grobnoga mira zapečatio krvlju svoja učenja. Sve se to, na kraju krajeva, svodi na basnu o starcu koji je tovario drva na leđa, i svi su pesimisti jednaki, počev od premudroga

Solomona, koji je ječao u *Knjizi propovednikovoj,* a živeo najčulnijim životom azijskoga satrapa, pa do očajnoga Šopenhauera, koji je formulovao filosofiju opštega uništenja, a proveo svoj vek kao najobičniji rentijer nemački«.[86] Pandurovićev auto-demistifikatorski stav: »... život preziremo, ma da / kukavno, sramno smrti se klonimo«, jeste u stihove pretočen ovaj stav Skerlićev, kao da je direktno »prepisan« od Skerlića, a njegov *dva-puta-dva-su-četiri racionalizam* nije samo rakićevski nego i dosledno skerlićevski.[87] Ali taj racionalizam ne završava,

[86] U prikazu prve Rakićeve knjige pesama, *Srpski književni glasnik,* 1904, XI, 5; isto u knjizi *Pisci i knjige,* I, Beograd, 1907.

[87] Zbog toga je Skerlić, iako užasnut »dekadentstvom« i pesimizmom Sime Pandurovića, još u prikazu *Posmrtne počasti* naslutio ovaj racionalizam, makar kao mogućnost »lucida intervalla« (a ne kao osnovni, i za sâm Pandurovićev pesimizam sudbonosni stav); to je ono »jasno, čisto i tečno«, koje se produžava uprkos svih leševa u raspadanju, sarkofaga, memento-a, slavljenja ludila i dozivanja kretenstva: »Onda kada je jasan i kada ne pretera, u svojim lucida intervalla, g. Pandurović uspeva da baci sondu u tragičnu dubinu ljudskoga bola. (...) On ima ono jasno, duboko i bolno prodiranje u stvari koje imaju u lucidnim časovima vrlo umorni ljudi ili bolesnici u teškoj groznici«, »ima stihova i jasnih, čistih i tečnih«, njegov stih »vrlo dobro teče, i lepo izgleda«.

Osnovno je: »ne preterati«, što znači — biti »jasan«: jasnost ne dozvoljava »preterivanje«, ona je jasnost po normama svesti datog iskustva (datog poretka); »preterivanje« izvodi iz jasnosti, iz određenog poretka, i zato izvodi iz određene »ravnoteže svesti«. Otuda strah od bezumlja: *ludilo je pretnja za poredak,* a ludak opasnost: ona cezura u svesti, koja je svest toga poretka (cezura u tome poretku). Otuda ova svest i pristaje radije na pesimizam, kao na »racionalizovano« očajanje, nego na očajanje koje nije stiglo do pesimizma, kao do sistema, jer pesimizam idejno poriče postojeći poredak, ali ga (upravo kao sistem) čuva u njegovoj osnovnoj strukturi. Prihvatljivo je sve što ne dovodi u pitanje samu tu strukturu: osnovni nalog jeste nalog odbrane te strukture. Zbog toga je Pandurović, uprkos njegovome pesimizmu, prihvatljiv za Skerlića, i zbog toga će Skerlić odlučno da ga suprotstavi Disu, i to kao pesnika koji je »samo naglasio« ono što će Dis da »dotera do kraja«, jer poezija Sime Pandurovića »prema *Utopljenim dušama* (...) izgleda još *čista i razumna*« (»... G. Pandurović je samo naglasio tu ‚poeziju truleži'; g. Petković je sa njome doterao do kraja«, — *Lažni modernizam u srpskoj književnosti, Srpski književni glasnik,* 1911, XXVII, 5; *Pisci i knjige,* V, Beograd, 1911); uprkos »truleži« i raspadanja, Pandurović ume da bude »čist i razuman«, pa bi to imalo da bude nekakvo, paradoksalno, »čisto i razumno« raspadanje, ili raspadanje koje ne ugrožava »čistotu« i razumnost; Dis je, međutim, to »doveo *do kraja*«: raspadanje tu nije samo motiv, ili tema, kao kod Pandurovića (koji ih je samo »naglasio«), nego je *sila* što prodire u tu strukturu: to je destruktivno očajanje. Zbog toga će, samo godinu dana posle ovih reči, u prikazu *Dani i noći (Srpski književni glasnik,* 1912, XXVIII, 6; *Pisci i knjige,* IV, Beograd, 1913), Skerlić da pozdravi Pandurovića kao pesnika koji je »opravdao sve nade onih koji su verovali u njegov originalan talenat i reproduktivan duh«, ističući da on »bolje no iko kod

— kako je to Skerlić hteo, — »u višoj filosofiji rezignacije i diskretnoj melanholiji«, u stihovima nesavladanog romantizma (a ne manje i sentimentalizma):

nas kazuje one tamne, neopredeljive osećaje subkonscijentnih stanja«, ali zato što je u novoj njegovoj poeziji »težak i mutan bolnički pesimizam prešao (...) u višu filosofsku rezignaciju i diskretnu melanholiju«.

Ove reči bile su *sudbonosne* za Pandurovića, i to ne samo kao pesnika, nego i kao kritičara i ideologa. Sve što je, kao kritičar i kao ideolog, on pisao posle 1919, — od trenutka kada je upućivao na »umetničko osećanje« kao na »sublimirano, *prečišćeno* osećanje« (u već navođenom članku *Naša najnovija lirika),* — izgleda kao puko, i sasvim nemaštovito, variranje imperativa ovoga Skerlićevog »prečišćenog osećanja«, odnosno Skerlićeve »više (...) rezignacije« i »diskretne melanholije«, suprotstavljene, istovremeno, pretnji anarhije i u poeziji i u politici, kao pretnji ludila, »subkonscijentnih stanja« u svesti postojećega sveta (ili, određenije: »otadžbine«, »države«). Sve afirmacije i sve negacije Pandurovićeve na tome su zasnovane. Tako, poezija Velimira Živojinovića-Massuke je »melanholična, ali sa jednom notom *prečišćene i uzdignute rezignacije*« (za Živojinovićeve *Vedre i tamne noći,* Srpski književni glasnik, 1922, V, 8; v. u Pandurovićevoj knjizi *Razgovori o književnosti,* I, Beograd, 1927), a tonovi u poeziji Živka Milićevića su »čisti« (tačno onako kako su Pandurovićevi stihovi u *Posmrtnim počastima* za Skerlića ponekada mogli da budu »i jasni, i *čisti,* i tečni«): »Nesumnjivo je da ‚klavijatura' tonova u jednoj poeziji, paralelna bogatstvu emocija, utiče na rang jednog umetnika, *razume se da ti tonovi budu čisti,* kao što je, gotovo redovno, slučaj kod g. Milićevića« *(Pesme Ž. Milićevića, Misao,* 1927, knj. XXIII, sv. 169—170; *Razgovori o književnosti).* Zato je nesumnjivo »rang« Živka Milićevića visok (»nesumnjivo je da u ovim *Pesmama* (...) naša nova književnost dobija jedno novo delo od vrednosti«), što nikako nije slučaj sa Miroslavom Krležom, čiji stihovi bude »osećanje najgnusnije i najočajnije besmislice koja je napisana na našem jeziku«. Poezija Miroslava Krleže je delo zablude »da haos može biti predmet jedne pesme«: to je »čista negacija, negacija svakog principa, svake ideje i svake logike; to je poezija razorenja, koja ništa ne daje. G. Krleža, uostalom, u pesmi *Revolta* sasvim otvoreno kaže da želi razoriti svoj mozak. Ti neverovatni stihovi glase:

U meni zrije blagoslovena mis'o
revolte crne, revolte poslednje
kad prevratom ću smelim oboriti Bastilju,
Bastilju sviju kriza: moj mozak! Moj mozak!

Kako izgleda, g. Krleža će uspeti u svojoj nameri«. Pitajući, kao usputno, na marginama Krležinih stihova: »Zar vam ne izgleda da ste slične budalaštine jedne nemoćne i raspuštene fantazije već slušali u poeziji pok. Laze Kostića« (kada ovo *»pok.«* pesnika grobljanskoga miserere treba po drugi put, ali definitivno, da sahrani Lazu Kostića, o čijoj »raspuštenoj fantaziji« on sasvim skerlićevski govori), pesnik stiha »Ja ću rado kreten biti«, i koji je slavio silazak s uma »u sjajan dan«, povodom Krležinog stiha »Sve će nas nešto Crno i Okrutno zgnječiti«, tvrdio je kako *»anarhija i haos ne postoje u svetu;* oni mogu postojati samo u pojedinim glavama, i to svakako kod onih koji nisu umetnici«, a povodom

Mi ćemo se naći k'o rosa i cvet.

Dobar će nam biti novih dana stan;
I u carstvu mira, gde je san i muk,
Mi ćemo se naći, kao noć i dan,
K'o dragan i draga, k'o eho i zvuk

Krležinog stiha: »O, to pesma nije«, u pesmi *Triptih*, on je, na nivou istoga jevtinoga, kafanskog, ironisanja, pisao: »Ono što je u ovoj pesmi tačno, to je, na svaki način, konstatacija da ‚to pesma nije' i da tu ‚ludilo vri'. — Ah! da! ludilo!« Priznajući Crnjanskom da je »neosporno jedan talenat«, on mu je zamerao što »nije uspeo da svoje osećanja *uzdigne i očisti* od mnogih primesa strasti«, naglašavajući da je Crnjanski »u vremenu revolucije i pada mnogih vrednosti (. . .) shvatio da je bunt po sebi dovoljan da bude motiv i cilj jedne pesme«, a »kao što se zna« (i kao što je on to govorio u vezi s poezijom Gustava Krkleca, čije »očevidno spiritualističko gledište na svet« suprotstavljao je Miroslavu Krleži), »ništa nije gore od naopako shvaćene slobode. Takvo shvatanje *u politici dovodi do anarhije, isto kao i u poeziji*«. (Sve u članku *Naša najnovija poezija.)*

To je »spiritualizam« kao »sublimirano, prečišćeno« očajanje, ili »rezignacija« i »diskretna melanholija« kao »sublimirani, prečišćeni« bunt: konzervatizam u poeziji kao reakcionarstvo u politici. Pandurović se nije zadovoljavao samo time da Crnjanskom zameri na odsustvu »visoke ravnoteže duha«, da odbaci *Ritmove* Todora Manojlovića, a *Otkrovenje* Rastka Petrovića da smatra dostojnim, u najboljem slučaju, jedino sažaljivog osmeha (»u slučaju sentimentalnosti«, pred ovom poezijom čovek se »može samo (. . .) sažaljivo osmehnuti«, jer »možda je pisac *Otkrovenja* prvi i najveći crnac u našoj poeziji«), nego je poeziju Dučićevog epigona Jovana Radulovića oglasio za poeziju koja »pokazuje da smo pred erom konstruktivne akcije za obnovu naše umetničke poezije, čiji je razvitak, sa pojavom krupno-političkih događaja 1914. godine, bio naglo presečen. Posle nekoliko godina stagnacije, zatim lutanja i borbe sa (. . .) atacima na svaki smisao, naša poezija se vraća na svoje prirodne i jedino moguće osnove. (. . .) Ako nije suvo racionalistička, intelektualistička, ona nije ni iracionalistička, tojest besmislena, kao što su to zahtevali *sumnjivi apostoli uništenja*. Ako nije usko realistička, ona je realna i prirodna, uprkos takozvanim pokušajima 'nadrealizma' koji je hteo njeno odvajanje od našeg unutrašnjeg života, neposrednoga iskustva i istine« *(G. Jovan Radulović u našoj novoj lirici;* u Radulovićevoj knjizi *Za utehom*, Beograd, 1926).

To opredeljenje protiv Krleže, Crnjanskog i Rastka Petrovića, a za Jovana Radulovića, Živka Milićevića i Velimira Živojinovića-Massuku (opredeljenje koje je isti V. Živojinović-Massuka propratio rečima da je »bitno (. . .) da se G. Pandurović nigde ne greši o pravi red vrednosti i da linija koju on povlači između uspelog i neuspelog nikada nije pogrešno postavljena, što je dokaz da njegovi sudovi nigde nisu u osnovi netačni«, — u prikazu knjige *Razgovori o književnosti; Književni Sever*, 1. jun 1927), upotpunio je Sima Pandurović predgovorima za knjige Marka Vidojkovića, Blagoja Živkovića i Slavka I. Kirjakovića, koje mogu danas da se vrate iz zaborava, makar samo za trenutak, isključivo zahvaljujući tim predgovorima. »Linija koju on povlači« u tim tekstovima nikako nije linija »između uspelog i neuspelog«, na nivou poezije, nego linija *ideološka*, između skerlićevske »više rezignacije« (»diskretne melan-

(Tako će biti), nego preko te rezignacije upućuje preziru sopstvene osećajnosti i ljubavi kao sujetne gluposti, sve do ideala emocionalne smrti kao savršenog mira:

holije«) i ludila (»revolte«, »pobune po sebi«, odnosno »anarhije«). Pri tome, Pandurović nije samo isticao tu »rezignaciju«, nego je ćutke prelazio preko svega što u stihovima ovih njegovih štićenika toj »rezignaciji« protivureči, a što će (kod Živkovića i Kirjakovića) da se javi upravo kao *kult ludila.* Vrhovni ideal, koji određuje sve, jeste srce koje je ostalo nevino, »kraj svih zala«, u stilu šaputovog tepanja Marka Vidojkovića: »Naša su srca, kraj svih zala, / Uvek nevina deca mala«. Ideal je nevinost usred sveta zala, ali ne ona koja vodi ekstatičarskom oduševljenju »najvećeg crnca« Rastka Petrovića, — i koja predstavlja, upravo sa svoje apsolutne nevinosti i naivnosti (sa svoga verovanja u mogućnost sreće, i to apsolutne, »kraj svih zala«), zlo za taj svet zala: pretnju iracionalne stihije, ludila i »anarhije« u duhu »visoke ravnoteže« postojećeg poretka »zala«, — nego nevinost kao »ona nežnost, pomalo rezignirana, kao svaka nevinost u društvu i životu, kontemplacija prelivena melanholijom, blaga nezatrovana sumnja u mogućnosti sreće« (u predgovoru za knjigu *Tragovi* Blagoja Živkovića, Beograd, 1930): ne želja za srećom, koja vodi u sukob sa svetom, nego sumnja u sreću, ali koja treba da bude »blaga, nezatrovana«: »ona nežnost, pomalo rezignirana«, koju je Pandurović tražio u Živkovićevim stihovima. Blagoje Živković je, istina, i u punom saglasju sa ovim imperativom »blage, nezatrovane sumnje«, pisao da »istina nije zato da se kaže«, pozivajući, mucavo, i rečenicama krajnje banalnim, da se bude »brat svemu što mre« (jer, » . . . sve će i tako proći — *a* posle *a* pre: / *a* ljubav ima svoje vreme ko i smrt: / voli ko što živiš — nesrećno bono, / i umri gluho, monotono«). Ali, taj isti Živković, koji je pozivao na bratsko deljenje bola i na pevanje »tužne pesme o Hristu« i o smrti, kao »sestri milosnoj«, u stavu »ništeg« (» . . . Brate, podeli sa mnom sve bolove / i sve što ti srce tišti, / pa oba, ovako ništi, / zapevajmo tužnu pesmu o Hristu / pesmu poslednjeg nadanja, / radost stradanja / i ljubav čistu / za cveće, za tice, / za smrt, sestru milosnu«), u prvoj svojoj knjižici *Razmrskani dani* (Kragujevac, 1923) pokušavao je da peva *sado-mazohističku pohlepu na bol,* groteskno-vulgarnim gestovima glume ludila (što je Pandurović prećutao): »Rastežem živce i perem krvlju svojom / žuljeve sa ruku / i tražim po sebi bola; / čvrsto stiskavam (!) mozak / i gnječim samo / i jedem svoje iskopane oči. / I te ižvakane oči / prodiru u mene / dok jezik rascepljeno viče: / Ecce homo« *(Ecce homo).* U prošlosti Živkovićeve »nežnosti, pomalo rezignirane«, i »blage, nezatrovane sumnje«, jeste ovo »Ecce homo« »rascepljenog jezika«, ta *gluma ludila,* između pseudo-modernizma i naturalizma, koju traži, svakako, polupismena mladost, ali i *nemoć za bol.* »Rascepljeni jezik« traži se tu pod pritiskom egzistencijalne lažnosti, u odsustvu stvarnoga odnosa sa bolom, tu, gde bol »samo je simbol / simbola i slika slike / teške nervne atletike« *(Moj bol),* ali tačno onako kao što je i nešto kasniji Živkovićev banalni jezik »nežnosti, pomalo rezignirane«, jezik ovoga bola kao »simbola simbola i slike slike«: jezik bez egzistencije, ili jezik bez bola, koji može da bude i jezik ove »nežnosti, pomalo rezignirane« (i koja je kao ono polje, iz Živkovićeve pesme *Elegija,* u kome će »devojka bolna i čista / tu svoje srce naći — / i detelinu sa četiri lista«), i jezik ove »teške nervne atletike«, u stilu pseudo-modernističke »kosmičke braće« čiji »cvetovi šime pankozmički šimi« *(Razmrskani dani).*

To je ona ista »teška nervna atletika« Slavka I. Kirjakovića, za koga je Pandurović pisao (u drugoj njegovoj knjizi *Pesme,* Beograd, 1936) da je

Slutim prazninu budućih vremena,
Slepilo duha što će doći potom.

»inspirisan lepotom, *mekim* i tajanstvenim govorom prirode«, a koji je, na svojim počecima (što je Pandurović opet prećutao), tražio takođe Ecce homo »rascepljenog jezika«. U prvoj knjižici *(Pesme,* Beograd, 1920), na čijoj naslovnoj stranici je fotografija čoveka koji, iskolačenih očiju i razjapljenih usta, obema rukama grčevito steže ljudsku lobanju (u stilu plakate za provincijske mađioničare i hipnotizere), trudio se on da peva »s grimasom ludoga«, »dok se mozak grči ko puknuta žica«, i dok sve vodi slutnji da »malo je bit ništa; gadit se lica / svog jadnog, / puzavog i gladnog / na spoznaju«, nego da treba da se baci anatema na um (ništa manja od one koja je Pandurovića užasnula u stihovima ranog Krleže, i očito na margini nekih Krležinih stihova): »Anatema, na tebe bludni sine bludnih puteva, / nepotpun plode Njegovih useva: čovečiji ume! / sarkazma Oca svoga, onoga Boga, / kojeg ne poznaš / — / O, žalosna je vaša poema / Anatema!« *(Anatema).* Ovaj »sumnjivi apostol uništenja« nije, kao Blagoje Živković, posle neuspele glume Ecce homo »s grimasom ludoga«, tražio uviranje u krotkost »ništih«, na nekome večernju, u manastiru Miliševi (» . . . Mesečine da nas zavole, / sećanja kad nas zabole — / da krotki budemo«, — *Večernje u Mileševi,* datirano: *1949; Pesme,* izd. *Uredništvo »Standard«, posebna izdanja,* Beograd, 1969), nego je pokušao, uprkos svakoj krotkosti (i daleko od tradicionalističkog pravoslavlja) da ode u zapadno-evropsko srednjovekovlje »divne Leonore«, prostitutke spaljene na lomači, ili Fransoa Vilona (u krčmi »u kojoj se noću čudna bagra zbira / ljudi kojima je život aventira, / i poneki podvig s vešalima plate«, — *F. Villon, zapis nepoznatog putnika),* nastojeći da se od »bezumnog neurastenika i lude«, iz prve svoje knjižice, pretvori u pesnika večitoga srednjovekovlja, koji, »s rogatom kapom što podsmeh budi / i s repom magarca umesto ukrasa / — / u ruci, jahaše pognut i bled / pevač lutalica osuđen na smrt« *(Osuđeni pevač).* Ali, sve izgredništvo i »satanstvo« njegovog »srednjovekovlja« skončavalo je molbama »prečistoj Bogorodici« da ga »svetom vodicom« spase od veštica što iskaču iz dimnjaka (» . . . Ovo je doba kada / snagom satanskog znaka / veštice iz svojih dimnjaka / vrzinom kolu jezde. / — / Prečista Bogorodice! / Ti ćeš me jedino spasti / Od mađije i demonske vlasti / sa moćima sveštene vodice. / Usliši molitvu moju, usliši Bogorodice«, — u ciklusu *Srednjovekovni fragmenti,* u knjizi iz 1936), a svaka »aventira« otkrivala se i samome Kirjakoviću kao stvar »papira«: »Sa staze kreposti ipak ću da siđem, / i da kao demon grešnom piru priđem / u kome se život rasipa ekstazom! / — / Ali kad dođe vreme da se predam piru / od svilu žudnja biva pesma na papiru — / i ja sam ukrođen sa poetskom frazom!« *(Ukrođeni bunt).* Bunt je »ukrođen bunt«, a ovaj Mefisto, u lažnom romantičarskom dekoru, zagledan u sopstvenu sliku u »srebrnom ogledalu«, »kraj zapaljenih voštanica«, » . . . dok iz bezdna ponoći / ko hor pogrebnih pevača / huje tišine« *(Ogledalo),* osuđen je da se samome sebi naruga kao »smešnoj figuri u pozi Mefista« *(Ismejani protest).* To je trijumf filistra nad Mefistom, jer »s neprekidne borbe i od brige stalne / želje se svele na stvari banalne« (» . . . Al katkad me dirne kad o prošlom sanjam, i čujem mladog naraštaja / polet — skrhan barjak budućih filistra!«, — *Tempora mutantur),* razotkrivanje »grimase ludog«, i srednjovekovnog satanstva, kao grimase filistra koji, u praznini svoje egzistencije, pod pretnjom bezosećajnosti, ide u kult ludila, s verom da u ludilu može da dođe do istine egzistencije, kao do istinskoga bola (ili istinske pobune), osuđen na rezignaciju promašene egzistencije.

. . .
Miran bez želja u tom času lednom,
U iznurenom osećanju jednom

To je ona ista »viša (. . .) rezignacija«, ili »diskretna melanholija«, koju je Skerlić tražio u Pandroviću iz knjige *Dani i noći,* kao »ukroćeni bunt« ili »ismejani protest« (ono zbog čega su »terazijski intelektualci, koji su uvek imali velikih simpatija prema renegatima, upotrebili (. . .) Simu Pandurovića protiv Disa«, — Velibor Gligorić, *Matoš — Dis — Ujević,* Beograd, 1929). To je rezignacija promašene pobune (» . . . Mi, što u srcu uvek nosimo / Buntovno groblje svoje prošlosti«, — Marko Vidojković, *Umesto spomena),* kada nesuđeni Mefisto, »opet u krilu majke«, kao »nemirno dete se smiruje, / pesma ga njena umiruje« (Kirjaković, *San detinjstva),* rezignacija koja traži pandurovićevski pasatizam (da bi, u stihovima Kirjakovića, izvrgnutog na milost i nemilost groteske, došla do neželjeno-komične, ali neporečne, svoje demistifikacije: »Avaj, prošlost je jedino polje / na kome se svako matoro lane / napase kad ništa ne nalazi bolje«, — *Mora sobne samoće),* a koja, pre svega, u ovoj »mori sobne samoće«, obećava da i samo ništavilo pretvori u izvor blaženstva (u stilu malograđanskom: »Krasno li je patiti između četiri zida«, toliko (krasno) da možeš i da »zavoliš ništavilo svoje«, — Blagoje Živković, *Introspekcija),* pod pandurovićevskom zastavom zaborava: »Stupiti tiho u noć zaborava / Ozarene duše blaženstvom ništavila« (Marko Vidojković, *Put zaborava).*

Sima Pandurović, za koga je, kao kritičara, Pavle Popović tvrdio da se »ne usteže da stvari nazove pravim imenom« (pozdravljajući ga zato što je »napao *Otkrovenje* Rastka Petrovića i *Ritmove* Todora Manojlovića«, jer te knjige »napad zaslužuju, to je jasno«, — *Kritike Sime Pandurovića, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor,* 1927, VII, 1—2; takođe u *Spomenici,* posvećenoj Pandroviću, 1928), odnosno da ne pripada onim kritičarima koji, po rečima R. Lajnda, »iz straha da ne propuste jednu novu zvezdu«, pozdravljaju kao zvezdu »svako palidrvce«, nije iz straha od kritičarskog propusta proglašavao za zvezde Živka Milićevića, Jovana Radulovića, Blagoja Živkovića, Marka Vidojkovića i Sl. I. Kirjakovića, nego *kao ideolog,* iz straha od zvezde *»sumnjivih apostola uništenja«,* kao od zvezde »anarhije u politici i umetnosti«. Njegova pohvala »rezignaciji«, kao »ukroćenom buntu«, neodvojiva je od reakcionarstva koje je jedino moglo da ga motiviše da napiše predgovor i za knjigu stihova *Džin se budi* (Beograd, 1939) Aleksandra Jakovljevića (pre toga objavio *Zvono slutnje,* Pančevo, 1926, i *Mrtvi čuvari,* Beograd, 1935), najbanalnijeg mogućnog stihotvorca, beloorlaškog propagandistu koji je na Oplencu žalio što Aleksandar I Karađorđević nije oglašen za sveca (. . . Tiše, tu je svetac, što proglašen nije, / tu je Aleksandar kralj ujedinitelj«), i koji je na Kalemegdanu (pošto »Seljačko je oko radoznalo mnogo, / sve redom zagleda i svemu se divi«), između »velikih seni« heroja kraj trofejnih topova i ljubavnika, težio te »velike seni«: » . . . Bde velike seni uz oružja slave, / motre na sve mlade što sa smehom mínu. / Ne brinite, neće da vas zaborave, / umeće potomci kao vi da ginu«. (»Radoznao mnogo«, otkrio je on da »Sirotinja voli miris vrućeg hleba«, pa je čak video i kako zidar pada s građevine, ali mu se činilo da je to produženje mita: » . . . Ko u doba priče zloduh žrtve ište, / *ne drže temelji dok krv ne poprska«,* a sve na nivou ovakve osećajnosti i ovakvoga govora: »Vrh tornja visinu ima vrtoglavu, / tu mlad zidar lebdi ko ptica bez krila; / kad se strmoglavi na pločnik il travu / *raspukne se mlađan kao kruška gnjila«.)* Ako je Pandurović već 1925. tvrdio kako »od svih orgija po našoj književnosti od pre tri godine i cele arlekinade

(U iznurenom osećanju jednom). Taj ideal, kome je Pandurović težio u svojoj težnji ka nepokretu smrti, jeste ideal *emocionalne nepokretnosti,* onaj koji će se, u stilu njegove autodenuncijacije, objaviti priznanjima: »cinički i grubo zatvorismo srca«,[88] ili: surovo smo svoje sahranili snove«,[89] uvek s naglašenim žaljenjem

,novih' nije ostalo apsolutno ništa« (»Treba se setiti fantastičnih biblioteka: *Albatros, Marsijas, Refleks;* neverovatnih časopisa: *Puteva, Raskrsnice, Zenita, Svedočanstva;* komedijantskih izdanja nazovi-stihova i proze, pa šarlatanskih revija ‚ekspresionista', ‚nadrealista', ‚intuitivista', ‚simultanista', — loših imitacija rđavih originala — i najzad krštenih i nekrštenih imena raznih propagatora i agenata ‚nove umetnosti' — pa videti na kraju krajeva kako od svih tih orgija po našoj književnosti od pre tri godine i cele arlekinade ‚novih' nije ostalo apsolutno ništa, i da je sve to već danas pokriveno tankim velom zaborava«, — *Jedan retrospektivan pogled; Misao* 1925, knj. XIX, sv. 139—140), činio je on to u svome krstaškom pohodu na ove »sumnjive apostole uništenja«, kao branilac »otadžbine«, ali i »države«, optužujući pokret nove poezije kao »antidržavan pokret«, kao anarhističku destrukciju i »boljševizam«, — jer, oko 1922, »u vremenu boljševizma, futurizma, kubizma, ekspresionizma, haotizma, moralnog i intelektualnog idiotizma« (kako je pisao u članku o Disu), razvijale su se *»antiumetničke tendencije, uporedo sa antikulturnim i antidržavnim snagama«* (predgovor trećem izdanju *Antologije najnovije lirike,* izd. *Misao,* Beograd, 1926). »Na vetru revolucije koji je duvao iz Rusije i na nesrećama koje je veliki svetski rat ostavio u Evropi, počele su se javljati dotle neviđene i nečuvene stvari. Po zemlji natopljenoj krvlju nicale su čudnovate, fantastične gljive nečuvenih teorija. Javili su se ‚novi ljudi' koji su propovedali Uništenje. Ali oni nisu propovedali uništenje zla, nego uništenje dobra. Protiv svega što se dotle cenilo i volelo, protiv svih dotle priznatih vrednosti ‚novi ljudi' su histerično vikali. Oni su želeli da unište stare vrednosti i da postave nove. To je u stvari značilo da obore vrednosti a da vaspostave nevrednosti. Zašto? To niko od njih nije umeo da kaže. Ali su oni priznavali i javno govorili da to žele. Nesumnjivo je, međutim, da su oni to činili iz duboke mržnje na svaku vrednost. Oni ni to nisu krili. Oni su mržnju pretpostavljali simpatiji; propovedali rat protiv svega što je čovečanstvo dotle branilo i rušenje svega što je dotle sagrađeno. Oni su ratovali protiv slobode u politici, protiv razuma u nauci, protiv osećanja u poeziji, protiv otadžbine u narodu, protiv jezika u književnosti. Oni su dizali hajku protiv moralnih principa i sejali mržnju protiv onih koji su branili kulturu, umetnost, nauku, etiku. — Ti ‚novi ljudi' su se pojavili i kod nas, i oko 1922. godine orgije ludosti počele su uzimati opasne razmere svuda, a najviše u književnosti. Tada su se pojavile na sve strane pisane ludorije u varvarski iskvarenom jeziku, tada se počela vršiti propaganda za glupost i nevaljalstvo, počele su reklame za nepismene, ‚primitivne', idiote; bila je izbačena interpunkcija u pisanju, smisao u rečenici, korektnost u izrazu; što je neko gore pisao utoliko su ga više hvalili: što je neko bio nesposobniji za literaturu, utoliko su ga njegovi drugovi jače gurali u tu literaturu. Izazvati odvratnost prema napisanoj reči, učiniti da normalan i pošten čovek pljune na knjigu, ili da posumnja u sebe i da digne ruke od onoga što je dotle cenio i voleo — to je bio cilj ‚novih' ili ‚mladih' u literaturi, kako su se nazivali ti analfabeti i manijaci, koji su hteli *iz političkih razloga, i da bi se dočepali vlasti, razoriti i državu, i civilizaciju, i umetnost i književnost« (Patološki slučaj dr Svet. Stefanovića i njegovi branioci, Misao,* 16. april 1925; članak je objavljivan u brojevima 2, 3, 4, 5—6, 7, 8).

Otuda on, u svome suštinskom skerlićijanstvu, nije samo bio sposoban da, govoreći o Skerlićevoj negaciji Disa, napiše kako »u borbi, suviše obzira znači gotov neuspeh«, nego je, objašnjavajući Skerlićevo vezivanje za ideje socijalizma, u ranoj mladosti, i njegovo odvajanje od tih ideja, pisao kako su, u »socijalističko« doba Skerlićevo, u Srbiji »kabinetska, apstraktna i teorijska ispredanja jednog talentovanog Jevrejina smatrana za neprikosnovene dogme i poslednju reč saznanja«, tvrdeći kako »trebalo je da dođe veliki svetski rat, da se uvidi sva žalosna nemoć ‚svetske socijalne demokratije' i sva laž socijalizma kao ‚nauke'«, dodajući kako je Skerlić, »srećom širi, slobodniji i finiji duh, (. . .) ubrzo osetio nelagodnost od toga partijskog tutorisanja svake svoje slobodnije misli, osećanja ili gesta«, pa je zato »počeo napuštati socijalizam i ‚marksizam'«, ilustrujući to, između ostalog, i ovako: »Žalio se [Skerlić] kako su mu partijski drugovi zamerali i kako su ga osuđivali što je na jednoj socijalističkoj zabavi imao rukavice, jer su rukavice odlika buržoazije« (u već navođenom napisu *Jovan Skerlić).* I zato on, u pamfletu *Radovan Košutić, savremena književna studija* (Beograd, 1936), koji je štampao o sopstvenom trošku, nije samo smatrao za potrebno da dokazuje kako »g. dr. Radovan Košutić, redovni profesor Filozofskog fakulteta u Beogradu, nije sem gimnazije svršio nikakvu drugu školu« (» . . . potrudili smo se da proverimo ova tvrđenja«), niti se jedino zadovoljio tvrđenjem da je Košutić »pesnik opšteg, univerzalnog *podvođenja«* i da taj »znameniti pesnik iz Rume neobično voli da prostituiše cveće, drveće, čitavu prirodu«, nego je zahtevao intervenciju pravoslavne crkve: »bilo bi valjda u interesu pravoslavne crkve i njenih vernih da se naš klir zainteresuje umetničkim produktima g. Košutića i njihovim blagorodnim i bogougodnim uticajem na pastvu«, tvrdeći kako se »Košutić, u poslednje vreme, pokazao kao aktivan član i ‚porte-parole' jedne organizacije koja ima zadatak da onemogućava i uništava sve duhovne i moralne vrednosti u srpskom narodu«. — Najzad, u svojoj borbi protiv »sumnjivih apostola uništenja«, objavio je on, pod okupacijom, u drugom svetskom ratu, u nacističkom *Novom vremenu* (Božić, 1944), članak *Za pravu antologiju naše poezije* kojim je tražio da se zastupe dva merila: jedno čisto umetničko, i drugo, koje bi »bilo u tome da svaka pesma, pored svoje umetničke vrednosti, bude još i karakteristična po narodno shvatanje života, sveta, društvenih odnosa«, zbog čega jedna takva antologija, »karakteristična po narodno shvatanje«, treba da bude: 1) »pretpostavljanje duhovnih vrednosti materijalnim (Sveti Sava, *Zidanje Ravanice,* Rakićeva *Jefimija)«,* ali 2) pošto to »pretpostavljanje« . . . »nikad ne ide do askeze«, ipak ne treba zapostaviti poeziju koja slavi gospodstvo, raskoš, sjaj, i zato u Antologiju treba uneti i Dučićeve *Carske sonete* (a ne samo *Kosovku devojku* i *Smrt vojvode Kajice),* i, najzad, 3) tu »Bog kao vrhovno biće može biti samo Bog pravde, pred kojim se stoji uspravljeno, kao pred pravednim sudijom, a ne skrušeno i u strahu. (. . .) Verujemo da bi ovakva antologija srpskog pesništva, izrađena kritički, s ukusom, oslobođena književnih tendencija, *jugoslovenske stupidnosti* i ostalih klišea, postala standardna čitanka i trebnik prosvećenog Srbina«. — (Iste 1944. on je najavljen kao pisac predgovora za knjigu *Tvrđava,* »zbirku dobrovoljačkih pesama«, — pripadnika Ljotićevih oružanih odreda, — za koju je Dimitrije Najdanović napisao pogovor — svojevrsni manifest osnovnih ideološko-estetskih načela srpskog nacizma.)

[88] *Sumračne težnje; Stihovi.*

[89] *Osramoćeni san;* u istoj knjizi.

zbog toga, ali zapravo u želji za tim zatvaranjem srca, ili za tim sahranjivanjem snova. Kada on piše, sledeći svoj duh autodenuncijacije:

Osećam da se lagano odvaja
Stari svet želja i misli od mene,
Da su mi dani sa sve manje sjaja
. . .
I da će, najzad, doći dani bledi,
Dani bez suza, osmeha i sreće,
I bez života, kad će u toj bedi
Vladati nemar, padanje sve veće

(u pesmi *Istina),*[90] onda je on pesnik koji, u prividu ovoga pesimističkog stava, *hoće* tu bedu, onako kako hoće nepokret, te dane »blede« koji su bez osmeha, ali koji su, takođe, bez suza — dani savršene bezosećajnosti ili uspokojavajućeg *nemara.* Njegova *higijena nesećanja postaje tako higijena neosećanja: Pandurović koji neće da se seća jeste Pandurović koji neće da oseća.* To »odvajanje« od »starog sveta«, jeste odvajanje od misli, ali i od želja, putem ka neželjenju i nemišljenju, to je beda kao ništavilo misli i želje, ili kao sama smrt, ona koju je Pandurović video oličenu u grobljanskoj raci, upućenoj onoj »širokoj, večnoj i svemoćnoj tami, / Koja je dobra, a koje se plaše.[91] Najviši,

[90] *Posmrtne počasti*

[91] U pesmi *Zaborav; Posmrtne počasti.* — Za njega, želje i nade su onakve kakvima ih je ugledao u času pesme *Sa svojima,* — nekakve »aveti« koje ustaju iz grobova (ono što je on takođe, sahranio, ali što je, ipak, preživelo svoju sahranu), i koje hoće da ga survaju u ponor: »I ponor nude, i očajno vape; / U ponor sveta survati me vole, / U ponor sveta! Prodirne jauke / Duša je slaba da goni od sebe«, — ali ono što je on hteo, to je upravo jačanje duše, i to slabljenjem njene osećajnosti, sve jačom žudnjom za svršetkom svega, za apsolutnim krajem: »O, kako žudno strast nas goni žarka / Svršetku, kraju. Pa i bol će proći . . .« Tada je otvarao oči da vidi samo onu crnu jamu, to obećanje apsolutnog svršetka: ». . . Jedna crna jama . . . / Tu će nam ući želja i strast svaka! / Setno se nebo oblacima mrači. / Ludost, veselje! Raka! raka! raka!« Ta *ludost* i to *veselje* hvataju se u kolo (možda jedino pravo kolo Pandurovićevo), nad rakom, iznuđujući ovo uzvikivanje: »Raka: raka! raka!«, jer je ta raka ona u kojoj će pasti sve želje, a želje su za njega kobne, tako da je to umiranje želja oslobođenje od svake patnje, pa se zbog toga ovo umiranje i javlja kao zasnova svojevrsne *estetske senzacije,* oličene bezbrojem zvezda što padaju s neba, onako kako padaju i te želje: onim padanjem za koje će on reći da je *»divno«,* ne nalazeći drugu reč da iskaže svoje ushićenje: »A kobne želje umirahu redom, / Očajne,

poslednji cilj njegov je *ova tama ili izmirenje* sa njom, neka vrsta ličnog prevaspitanja, osposobljavanja bića da se saživi sa idejom da je tama *dobra,* i da je zbog toga strah od nje ne samo bezrazložan već i rđav. Kult nesećanja razvija se tako (zasnovan u Rakiću, ali u sve većem udaljavanju od Rakića) u kult ove »dobre« tame, ili ove bede misli koja je i beda želje, »carstvo mira« u kome, međutim, nema niti može biti sna, već je sve samo »muk«: evolucija Pandurovićeva je *evolucija sve većeg redukovanja želje i misli, ka misaono-osećajnoj nepokretnosti,* evolucija od romantičarsko-sentimentalističke iluzije o »carstvu mira« kao carstvu sna i muka, ka istini ovoga mira kao mira bez sna, u savršenoj ispražnjenosti svega, u onoj »praznini budućih vremena«, u onom »slepilu duha što će doći potom«, evolucija od poezije u kojoj se lirizam otima od bede banalnosti pojedinim stihom, ka poeziji u kojoj i takvi, usamljeni, stihovi neposrednijeg lirizma iščezavaju, utapajući se u ovu sve veću ali i htenu ispražnjenost. To je evolucija od onemogućene osećajnosti, ili od bezosećajnosti kao udesa, ka *htenoj bezosećajnosti,* kada je sve u znaku svojevrsnog pokušaja emocionalnog minimuma[92] ili, čak, i nekakvoga emocionalnog indiferentizma.[93]

strašne, u prozorju bledom, / S padanjem zvezda. Samo mis'o sinu: / Otkud tol'ko zvezda? Ali divno / Padaju zvezde preko mrtvih . . . Minu . . . / Daleko kob se javlja lakim hodom, / Daleko zvezde izdišu nad svodom«. On nije rekao tu užasnu svetlost zvezda što »izdišu«, ali ne valjda samo zato što se ta svetlost nije mogla pomiriti, nikako, s njegovom skroz racionalnom rečenicom svakodnevnog iskustva, koja je slepa za ovu svetlost, nego i zbog toga što je odbijao, u najvišim svojim trenucima, čak i sâm pokušaj potpunijeg izraza njenog (tako da je i ona ostala samo ovako motivski naglašena), jer je sebi uskraćivao svaku naglašeniju osećajnost, svaki povišeni emocionalni intenzitet, ostajući veran idealu iščezavanja i sveopšteg smirivanja kao ovom padanju zvezda.

[92] ». . . tamo gde je zbilja pesnik, on nije samo racionalan već i hladan, jezivo hladan pesnik, koji kroti svoju emociju, ispoljavajući je kao ironičan odnos prema svetu. Pandurovićev doživljaj sveta uvek je filtriran kroz intelekt: ali sama struktura doživljaja, ona emocija koja leži iza jasno raspoređenih pojmova i stihova, malog je intenziteta, smrznuta je i onda kada je izražena zvučnim i teškim slikama. Za teoriju poezije to je zanimljiv primer kako poezija može da nikne i na tlu inače nepovoljnom za nju, kao cvet koji rastući u nepovoljnoj klimi razvija bele, hladne, bezmirisne latice. Istovremeno, taj niski intenzitet emocije učinio je od Pandurovića pesnika koji je bio u stanju da i pred najcrnjom slikom raspadanja sačuva izvesnu nadmoćnost koja ublažava opštu atmosferu« (Zoran Gavrilović, *Od Vojislava do Disa,* izd. *Nolit,* Beograd, 1959).

[93] Možda jedino po tome može, iako vrlo mutno, da se nasluti u Pandurovića slušalac sa predavanja Branislava Petronijevića koji je, u svojoj aksiološkoj doktrini, izlaganoj mestimično u njegovome glavnom metafizičkom

Čitava lirika Sime Pandurovića, u osnovnoj svojoj epohi (do 1912), razvijala se u znaku osvajanja ovog emocionalnog indiferentizma, ili u znaku Pandurovićevog suzbijanja sopstvene osećajne snage, tako da vrhunske pesme do kojih je on došao *(Svetkovina; Mi, po milosti božjoj, deca ovog stoleća; Potres)*, kao i veći broj pojedinih strofa (posebno u pesmama *Karikature* i *Ispovest)*, — a koje su, većinom, napisane negde oko 1907, — kazuju upravo ovo »indiferentno emocionalno stanje«, ali tako da i pesimističko »dekadentstvo« Pandurovićevo, objavljivano njegovim jadanjem da više nema snage ni za osećanje (onako kako nema snage za misao), samo jednim svojim izvorom jeste izraz stvarne nemoći, dok je drugim izvorom izraz ovoga htenja bezosećajnosti, — koje je paralelno njegovom htenju nemišljenja, — pa bi njegova »higijena nesećanja« bila i »higijena« neosećanja, a sâm Pandurovićev pesimizam uistinu i funkcija ove osećajne ravnodušnosti, neka vrsta intelektualno-duševnog »kursa« kojim se on posvećivao, poricanjem volje, u samu bezvoljnost ili osećajnu utrnulost. Osećajna nemoć se u ovoj evoluciji od udesa pretvara u stvar volje, — ili se bar pokušava da učini takvom, — onako kao što se udes otuđenja pokušava da pretvori u jedno voljno otuđenje, ili kako se egzistencijalna nemoć, koja svuda otkriva blizinu ne-bića, ništavila, nastoji da učini *svojom* stvari, linijom njenoga prihvatanja kao prihvatanja smrti, ili, — najzad, — onako kako se *banalnost očiglednosti*

delu, na nemačkom jeziku (i još neprevedenom), *Prinzipien der Metaphysik*, I i II, *Carl Winter*, Heidelberg, 1904, 1912 a posebno u radu *O osnovnim vrednostima*, 1912, zastupao »perspektivni indiferentizam« u čijem znaku je video dalje kretanje naše osećajnosti, evoluciju koja se zasniva na izlasku iz takozvanog malizma, odnosno na umanjivanju razlike između osećanja zadovoljstva i osećanja bola. Naša uobičajena emocionalna stanja su, po Petronijeviću, »indiferentna emocionalna stanja«, i ona treba, vremenom, da postanu jedino mogućna. Pandurović je hteo upravo ovo »indiferentno emocionalno stanje« u vrhunskim svojim pesničkim trenucima, tako da je njegova poezija neka vrsta pokušaja izmirenja lirike i emocionalne indiferentnosti, ili pokušaj stvaranja lirike u krugu emocionalnog minimuma. Ali Petronijević je tu mogao, u najboljem slučaju, da bude samo svojevrsni intelektualni podstrek za Pandurovićevu duboku težnju ka ovoj bezosećajnosti: njegov »emocionalni indiferentizam« ima sasvim drugačije, pa čak i *suprotno* značenje i smisao od Pandurovićevog, ali ne samo zato što je on vizija jednoga metafizičara, koji je sanjao o sintezi Lajbnica i Spinoze, nego što je delo nekoga ko je isto toliko odbacivao Šopenhauerov pesimizam koliko i Lajbnicov optimizam, i koji je, osim toga, zastupao ideju slobodne volje, daleko od svakog determinizma, a pogotovo od onoga koji se iskazivao kroz svaku misao i primisao Sime Pandurovića. Osećajnu ravnodušnost Pandurović je otkrio svojim pesimizmom, u potpunom poricanju svake volje.

koja u psihičkoj sferi nije ništa drugo do »indiferentno emocionalno stanje«, od prokletstva želi da preobrazi u svojevrsnu privilegiju: to je spasavanje od prokletstva pokušajem njegovog prihvatanja.[94] On neće da izražava i razvija osećajnost već naprotiv, u htenju nepokreta zdravo-razumske očiglednosti, da je umanjuje i odbija, tako da bi pesma, u najvišim svojim trenucima, imala *u drugome* da izazove emocionalnu reakciju upravo ovim umanjivanjem same Pandurovićeve emocionalnosti, *putem ka hladnoći savršene bede osećajnosti,* tamo gde će, dok joj se bude prepuštao, da mu se najavi njegova *paraliza života,* a istovremeno i ona »savest« u kojoj ta *htena* paraliza nalazi poslednji otpor:

Gledam da se svega manje sećam
. . .
Još savesti vetar neki, uzdah
Mrtvih — šta li? — kroz moj život prosti
Prođe, katkad, ko jeza kroz kosti:
Još savesti vetar neki, uzdah,

Znak poslednji groznice života,
Potrese me, pa iščezne blizu
Srca. Vidim malu paralizu,
Znak poslednji groznice života.

(Potres). Tu smo beskrajno daleko (i opštim mentalnim stavom, i fakturom stiha), od »drage«, i »dragana« koji će se naći »ko rosa i cvet«; ali ne samo zato što se tu zaista ništa ne može naći, nego i što se to ne želi, što *zahtev za nesećanjem jeste i zahtev za rastankom.* Rđava savest, koja se tu javlja, i jeste zbog toga »vetar neki, uzdah mrtvih«, savest kao savest sećanja koja je »savest« mrtvih, onih što su živi još samo u ovom sećanju, i za koje je želja za nesećanjem osuda na definitivnu smrt. Međutim, ono »šta li?«, između dve povlake, koje dolazi posle »vetra« savesti, kao »uzdaha« mrtvih, nije stvar nikakve stilističke dosetke, pa ni Pandurovićeve osposobljenosti da, krećući se

[94] Taj indiferentizam njegov je krajnji, i nužni, izraz evolucije čitave one lirike koja ide od Vojislava Ilića preko Milana Rakića do njega, kao lirika objektiviranog ili racionalizovanog Ja. Pandurović je završetak te linije: niko nije otišao dalje od njega u ovom pokušaju.

linijama inertne banalnosti, prihvati melodijsku liniju svakodnevnog izraza, inače tako nedvosmisleno ovde izraženu (i tako adekvatnu, nepogrešno, opštem stanju što leži na dnu ovih stihova); to *»šta li?«* je duhovno ovde apsolutno autentično, jer ova rđava savest, kao uzdah mrtvih (uzdah, pre no što oni ne potonu u definitivnu smrt, u ovo nesećanje na koje ih osuđuje Pandurović), nije apsolutna, pošto i samo nesećanje na mrtve, na život sa njima, jeste neodvojivo od sećanja uopšte, i bez koga nema života. Naslutio je tu negde, u najdubljim trenucima svoje »bede«, svog »carstva mira«, da je svako nesećanje u stvari nesećanje života na život, da je to nesećanje Pandurovića na Pandurovića, potpuna »praznina« ili »slepilo duha«. Otuda i jeste ovaj poslednji uzdah mrtvih, kao same savesti, »znak poslednji groznice života«: ta »groznica života« je u ovome egzistencijalnom (apsolutnom) sećanju, koje se javlja ovde svesti kao sećanje na mrtve, ali koje je, u stvari, ovo sećanje života na život: mrtvi, koji se tu javljaju, u ovom lakom potresu »groznice života«, jesu mrtvi, koji se ne mire sa nesećanjem kao sa svojom konačnom smrću, neki mrtvi nepomireni sa sopstvenom smrću, i zbog toga, za ovaj trenutak, mrtvi koji uopšte nisu mrtvi, jer sećanje na njih odvodi ovde sećanju na život u kome su oni bili (zajedno s Pandurovićem), ali iz koga Pandurović kao da izlazi putem ka nesećanju, tako da su mrtvi »forma« sećanja, ali ovoga sećanja života na život, *poslednja forma života.* Potres savesti (pred »mrtvima« koji se potiskuju u nesećanje), zbog toga je isto što i poslednji potres egzistencijalne svesti, poslednji otpor sećanja ili poslednji znak životne groznice, ali ova rđava savest Pandurovićeva pred nalozima života, pred samim životom (ta savest kao poslednja forma egzistencijalne svesti u zamiranju), sasvim je neznatne snage. Ona iščezne, kao što i ovaj potres iščezava, — negde »blizu srca«, — to je samo jedan grcaj, kao neka pojačana kontrakcija srca čiji ritam je, inače, sve sporiji, u neubedljivom pokušaju povratka u život, grcaj koji će ovde biti izražen sinkopom: kroz lomljenje stiha, sečenjem ovoga izraza »blizu srca«, posle koga, na samome početku sledećega stiha, dolazi pauza, jemstvo čiste *aritmije* (može se, posle ovoga potresa, produžiti samo aritmički, i Pandurović je to lucidno osetio), jedno prosto saopštenje: »Vidim malu paralizu«.

Ta »mala paraliza«, to je ono na šta je Pandurović bio osuđen, i što je on, u stvari, vremenom i *prihvatao,* ono što je *hteo* i ka čemu ide, kao ka svom kraju, ne samo pesma *Potres* nego i čitava njegova bitna poezija. »Higijena nesećanja« jeste,

zato, higijena ove »male paralize«: istinski umreti, za Pandurovića, to je ući u ovu »malu paralizu«. To je njegova jedina, suštastvena istina, njegova žudnja da bude paralizovan i umno i osećajno, — to je njegova jedina stvarna »raka«, a poezija Pandurovićeva je osvajanje ove istine kao istine ove rake, oslobođavanje te rake od sentimentalističko-banalne vizije »novog stana« i »carstva mira«, otkrivanje tog »carstva mira« kao ove »male paralize« svake sposobnosti osećajno-misaonog kretanja, krajnji ishod sveopšte redukcije. Najviši, najznačajniji Pandurović je zato ovaj pesnik »male paralize« (kao paralizovane osećajnosti i paralizovanog jezika), pesnik koji je u »stalnosti« banalno-očiglednog otkrio, u stvari, ovu »paralizu« života, od jednog do drugog potresa, *lomeći svoju »savest« pred mrtvima kao ovu egzistencijalnu ili tvoračku savest,* i lomeći svoj strah od tame ili onaj instinkt za poetičnosti, koji se u njemu razvijao usred tame banalnosti, u strahu od nje. Sve već uprošćeno nezadrživo se dalje uprošćava, sve prosto kao da želi još više da se uprosti: stih mora da se zatvori u najmanji mogući krug asocijativnih mogućnosti; on ne sme, sopstvenom bujnošću, da zanese i da zavede pažnju. Nigde složenijeg zvuka i nigde najave boje koja je najava usložavanja: Pandurović, koji hoće kraj, bezizlaz; zna da je izlaz tamo gde je složenost, makar i najmanja, gde je treptaj, nijansa, boja, jer tamo nema podudarnosti; da su vrata, za duh, gde nema podudarnosti (apsolutne jednoličnosti, bezbojnosti), da jezik i misao hrle vratima nepodudarnog, kolebljivog, onoga što zna za svoju negaciju, ili bar za odstupanje od njega, za neku razliku u samome sebi, pa je procep između onoga što jeste i njegovoga, sopstvenog, *nije* — kolebanje, nijansa i boja u tom procepu. Umrećemo, rastočićemo se, to je ono što *jeste,* i u čemu nema mesta nikakvom kolebanju, nikakvom *nije — stih ima da bude, idealno, krajnje zatvoren, kao što je zatvorena naša sudbina,* i mi ovim stihom imamo da budemo uhvaćeni kao rukom te naše sudbine, moramo toj sudbini da se povinujemo: to je stih maksimalno ispražnjene osećajnosti (praznine osećanja), stih bez boje, stih koji kao da, zaista, ispisuje neki *graver,* ali koji ne doziva nikakvu boju nego boju upravo i neće jer hoće i doziva »slepilo duha« i »prazninu budućih vremena«, jer ga traži i nalazi u agoniji poetičnosti, u njihovoj »maloj paralizi«.[95]

[95] A. G. Matoš (u članku *Lirika Sime Pandurovića)* osetio je da je Pandurović ovaj graver, ali mu se pričinilo, sasvim suprotno: da on jednom

To je Pandurović koji neće samo higijenu nesećanja, nego koji hoće i ovu samu *reč »higijena«:* ispisujući tu reč, on kao da se predaje ovom nesećanju koje je, nužno, i *nesećanje na poetičnost,* ali (po merama poetskog senzibiliteta njegovog trenutka) i svojevrstan pokušaj nesećanja na poeziju. Ta reč *higijena,* koju ovde ispisuje Pandurović, antipoetična je, kao i ona »mala paraliza« (tako ironičnoga sjaja, posredstvom onoga »mala«) iz poslednje strofe pesme *Potres,* i značajna je upravo po toj antipoetičnosti koju je nosila sobom za Pandurovića i za sluh njegovog vremena: to je reč s onu stranu jezika poetičnosti, ali i s onu stranu jezika osećajnosti, reč svakodnevno-banalna, — koja opominje na nalog pranja ruku pre ručka ili na zapovest starijih: da se zubi moraju prati pred spavanje, i u kojoj ima prizvuka školske pedagogije, — valjda više no zadaha bolnice. Ona je savršeno adekvatna opštem stavu Pandurovićevom: ako nema težnje (ako nema »boga«), nema ni poetičnosti, — *sećanje je ipak sećanje na poetičnost, ili na one druge (na čitaoca) kojima je ta poetičnost namenjena.* Raskid sa sećanjem je raskid sa drugima (sa mrtvim i sa živim), ali otuda i raskid sa svakom željom da se, ma u kome stepenu, deluje na njih. Pandurović koji piše »mala paraliza srca« jeste onaj koji je zaista u činu odbijanja sećanja, ali u dubinskome smislu: ne samo kao u činu odbijanja nasleđenih poetičnosti — koje idu, uvek, sa »drugima«, i utoliko su izraženije ukoliko je svest o drugima, ili volja za njima, dublja, — nego i kao činu ma kakvoga *opštenja* sa njima. Tu prestaje svaka mistifikacija romantičarsko-»dekadentske« mitologije Mrtve drage; to je vrhunska tačka, najviši stepen mrzovolje u banalnosti, koja se iskazuje kao mrzovolja za govor ili za žudnju da se, izgovorenom rečju, nađe odjek u drugome, da se *bude* u tome drugome, da se prodre u njega. Ničega više osvajačkog, ničega »poetskog«, nikakav novi uzaludni pokušaj misticizma, već okretanje leđa poetičnosti koja kao da ostaje, najčešće, *negde iza Pandurovića:* eno je tamo, u vrhu pesme, u uvodnoj strofi, u banalnom »dah mirisni ljubavi«, ili u onome: »bol s proleća«; eno je, još, kako se vuče, kao *rep mrtve životinje romantizma,* u prvom stihu druge strofe: »Mutne oči iznemoglo

bojom, crnom, izaziva, asocijativno, čitav spektar boja: »Sugerirati mutna duševna stanja kao ‚pesme bez reči', slikati bez običnog slikanja, crtati jasne nejasnosti, bojadisati samo crnom bojom — umetnost je teška i neobična kao rad gravera, kada jednom bojom izaziva cijelo šarenilo života«.

glede«. Ali tu je ova *higijena,* tu *mala paraliza,* tu *nemar suvereni,* i to ne samo kao oaze usred romantičarske (i pseudo-romantičarske) poetičnosti, nego i usred svake poetičnosti kao naglašene težnje ka poeziji, težnje koja, međutim, ovde se gasi u sveopštem gašenju: sve se gasi, sve »bledi«, sve se kreće ka »bedi« koju je hteo Pandurović onako kako je hteo mir: ovo su elementi ali i *žarišta* anti-poetičnosti i same anti-poezije, — iz njih idu sile neutralisanja, anonimizovanja svakog izraza, sile obezličenja kao same sile ništavila. Savest života, koja će se probuditi tu ponekad, odviše je slaba da bi mogla da otme nešto više za poetičnost osim klišea, a i neuporedivo slabija od ove bezosećajnosti, od ove *ravnodušnosti* koja je, i tu u jeziku (i posredstvom njegovim), ravnodušnost prema imperativu egzistencijalne individuacije (kao prema samom imperativu egzistencije). Prihvatanje ove ravnodušnosti je prihvatanje obezličenja na putu ka onoj tami »koja je dobra, a koje se plaše«, tako da je ovde vrhovno, poslednje dobro ovo dobro obezličenja, dobro koje, međutim, zahteva upravo Pandurovićevo lomljenje sopstvene osećajnosti, tog poslednjeg uporišta sećanja, i koje iznuđuje Panduroviću, uvek iznova, *da »iznuruje«* sopstvenu osećajnost ili samoga sebe, tako da se karikaturalni cinizam njegov, na putu ka ovoj ravnodušnosti, neizbežno produbljuje i tako da se karikaturalnost pretvara u vrhovnu metodu pisanja. To su trenuci u kojima Pandurović, željan ravnodušnosti, mora da bude pojačano »pust i drzak« prema sopstvenim »snovima« (mislima i osećanjima), — prema sopstvenoj ljubavi, — ali u kojima će taj instinkt da bude »pust i drzak« da prodre i u sâm njegov jezik, tako da on neće da se zadovolji samo da kaže o svojoj ljubavi da je jedna *komika* (splet sujeta i »gluposti« mašte), jezikom koji bi, sâm po sebi, ostao izvan ove »drskosti« pokrenute žudnjom za opustošenjem (kao za obezličenjem), nego će ta drskost obezličavanja, ličnog apstrahovanja, uništavanja svake konkrecije, i svake čulnosti koju ta konkrecija podrazumeva (i zahteva), da prodre i u sâm jezik, pa će Pandurović biti onaj koji će napisati:

Banalni život ovde deformis'o je redom
Principe misli mojih, ciljeve mojih nada,
Pokrio svet ideja zavesom jednom bledom,
Stvorio cirkus želja, prohteva kojim vlada
Ukus duha što je pao pod opštom bedom

(u pesmi *Karikature).* To nije samo *oglašavanje* bede u koju je gurnula banalnost, deformišući sve čega se takne, već je to i *produbljivanje same te bede, svojevrsno njeno podržavanje podržavanjem ovog jezika koji je jezik bede jer je jezik obezličenja,* jezik apstrakcije, jezik koji ovu deformaciju produbljuje otvarajući se samome izrazu »deformacija«, ali i izrazu nadličnih pojmova uopšte, čija apstraktnost je ovde nedvosmisleni *provodnik opšteg egzistencijalnog apstrahovanja.* To su standardne reči pseudo-intelektualnog (standardno-intelektualnog) jezika Pandurovićeve epohe, sve one tuđice koje su nahrupile, nezajažljivo, u njegove stihove. Pandurović se nije prvi otvorio ovom rečniku »intelektualizma«, ovim apstraktnim pojmovima: ima njih već kod Rakića (i tu on prethodi Pandurroviću), ima ih kod drugih pesnika njegovog naraštaja. Pandurović je ispisivao ove reči u buljucima, terajući u tome da groteskno sti i valjda verujući, kao i drugi u ovo doba, da će one njegovom stihu dati »intelektualni« (»evropski«) ton, i gubio je tu, ne jednom, svaku poeziju,[96] ali *Pandurović koji ispisuje ove apstraktne reči jeste Pandurović koji »ispisuje« svoju egzistencijalnu apstrakciju:* apstraktnost ovih pseudo-intelektualnih reči i pojmova jeste u suštini njihova tuđost egzistencijalno-čulnoj konkretnosti i ma kakvom pokušaju egzistencijalne individuacije, tako da Pandurović koji prihvata ove reči jeste Pandurović koji »prihvata« *(pokušava* da prihvati) podjednako i tuđost svoje uopšteno-apstrahovane, banalizovane egzistencije, i svoga uopšteno-apstrahujućeg, banalizovanog jezika, onaj koji tu neprestano potvrđuje osnovno iskustvo uloženo u stihove:

I najmanje puta u svojoj smo roli,
A najčešće odjek samo tuđe reči

(u pesmi *Udes).* To je, ponovo, zatvoren krug egzistencijalne i jezičke apstraktnosti, krug savršenog obezličenja, kada se iz egzistencijalne bezličnosti ide u jezičku bezličnost kojom se ova životna bezličnost samo uveličava. Sve »intelektualno« u ovim rečima jeste nadlično i bezlično, ali zato i vančulno, hladno: Pandurovićevo susprezanje sopstvene osećajnosti, koje će se

[96] Na primer u pesmi *Vekovi* (druga strofa): »Ja sam večna ljubav naspram paroksizma / Osećanja sviju što u meni žive, / Ogledalo čisto i velika prizma / Vekova u senci jedne perspektive«.

razvijati u znaku zahteva za životom i poezijom ravnodušnosti, potpuno je u skladu sa hladnoćom ovih apstraktnih reči u kojima biće nalazi sredstvo svog apstrahovanja, onu bezličnu, vančulnu apstraktnost koju je, uostalom, Pandurović nalazio i u konvencionalnom jeziku »poetičnosti«, vezujući u čvor jednog stiha (ali, ponekad, i više stihova) apstraktnost pozno-romantičarskog klišea i apstraktnost ove pseudo-intelektualne reči. Duh ovog pesnika koji piše stih:

Ko problem bića noć se širi tija,

ili stihove:

Lepa ko mladost ljubavi i nade,
Ko sanjiv refleks pred sklopljenim okom
Venčane sreće devojane mlade

(Severna noć), jeste *polje kojim pir piruje obezličavajuća apstrakcija,* ona što se u ovakvim susretima pozno-romantičarskih poetičnosti i jezika pojmova često izvodi iz poezije, zavodeći putem ka poetski neopravdanoj groteskno sti, ali koju Pandurović hoće onako kako hoće svoje »sagorele snove« (a ne snove) i svoj pepeo bića (a ne biće). Vezujući jednim stihom izraz »problem bića« i »noć tija«, ili ovaj »sanjiv refleks« (?) i »venčanu sreću devojane mlade« iz pre njega već mrtvog romantizma, on je isto toliko onaj u kome taj romantizam pokušava da vaskrsne (kako će se to dešavati i kod Rakića), koliko i onaj koji se otvarao ovoj karikirajućoj groteskno sti kao svome udesu, ali i htejući ovako taj udes kao sami udes ove romantičarske poetičnosti koja je, međutim, u ovakvim trenucima za njega očevidno bila sami sinonim poezije.

Otud je poezija ironične karikaturalnosti kojom se lomi lirizam osećajnosti, i koja se iskazuje pesmom ravnom kao ovo polje Pandurovićevog obezličenja, s onu stranu izraza, u nadirućoj banalnosti kao egzistencijalnoj apstraktnosti, poezija koja nije u tekstu nego u prelomu ovog neiskazanog i neiskazljivog bića i banalnosti, poezija koja se iskazuje posredno, ovim banalnim, nepoetskim i anti-poetskim jezikom: ako je Sima Pandurović banalnošću bio onemogućen da istinskije odjekne na Bodlera, ili da se stvarno nađe u društvu Disovom, padajući u vanpesničke usiljenosti, on je prihvatanjem ove banalnosti, u ironičnom i samo-ironičnom stavu nekoga koga ta banalnost

utapa u ništavilo, u ne-biće, naslutio jezik banalnosti *kao mogućni jezik jedne poetske anti-poezije* u kojoj je poetsko u samom sukobu bića i ne-bića, očajanja i ironije, užasa i karikature, i u sve dubljoj ravnodušnosti, na samom pragu moralno-osećajnog stava kojim će se, znatno kasnije, iskazati napuštanje dotadašnje lirike osećajnosti. Njegov racionalizam, koji ovako povezuje ironiju i ravnodušnost, otvarajući se »praznini budućih vremena«, nalazi se (u nekim od najznačajnijih, najčistijih svojih trenutaka) u tradiciji najnovije poezije zamrle osećajnosti. U tome je, bez sumnje, Pandurovićev najviši značaj, i time se on na mahove potpuno odvaja ne samo od stiha nego i od mentalnog stava drugih pesnika svoje generacije, ali on tu poeziju indiferentizma nije dublje i šire razvio, ostavljajući je samo u odlomcima, i napuštajući je stihovima koji ne pripadaju samo krugu tradicionalnog lirizma osećajnosti, nego koji, najčešće, i potpuno izvode iz svake poezije. Mogućno je da Pandurović nije ni sâm dublje osetio i pojmio osnovni smisao svog istorijskog pesničkog pozvanja; ali je nesumnjivo da tome može biti razlog i u njegovom strahu: on se uplašio od ovoga indiferentizma, pa čak i od sopstvenog, dotle sistematski negovanog, i agresivnog, pesimizma, spreman u tom strahu da svaku mogućnu poeziju dâ za »moral«, poričući pesimizam neposredno ali i pokušavajući da ga oglasi za nekakav »transcendentalni optimizam« koji bi se sastojao u tome što mi, otkrivajući apsolutni determinizam sveta bez satisfakcije, sveta u kome očajavamo u savršenoj nepitanosti objekata, otkrivamo boga kao sâm poredak tog apsolutnog determinizma.[97]. Taj bog, koji bi imao da bude zlo apsolutnog

[97] Posle 1919, kada je duboki subjektivni konzervatizam od funkcije njegovoga pesimizma i »dekadentstva« postajao, sve opakije, i sve izrazitije, funkcija jedne dosledno reakcionarne ideologije, uništavajući u njemu pesnika, i kada je, kao bivši apologeta ludila, skerlićevski ustajao protiv »bezumlja« kao protiv opasnosti anarhije, on je pokušavao, podjednako, i da pravda svoj raniji pesimizam, ali i da ga se, načelno, odriče. Pri tome, on se nije samo zadovoljavao istorijskim i »psihološkim« tumačenjima, pišući kako je njegov pesimizam i pesimizam njegovog pokolenja bio »bolna istorijska i psihološka nužnost« (u već navođenom članku *Naša najnovija lirika*, ali i u više drugih prilika; — Velimir Živojinović, u ovim — i mnogim drugim — stvarima njegov *porte parole*, objašnjavao je taj pesimizam imperativom »psihološke autoanalize« i »mladićkom psihologijom«: »To pomeranje psihološkog akorda ove pesničke generacije prema analizi sopstvenoga osećanja i prema nekakvom naglašenom nezadovoljstvu ne više samo svetom kao takvim nego i samim sobom — to pomeranje je očigledno posledica psihološkog pokreta celog našeg društva na početku ovoga veka, društva koje intenzivno ulazi u bavljenje sopstvenom svešću i ispitivanje

determinizma kao ovo transcendentalno apsolutno dobro, ali i

svoga sopstvenoga Ja. Psihološka autoanaliza, kao preduslov za ozbiljnu životnu pripremu koja postaje ideal te generacije, zauzima prvo mesto interesa u svestima, i ona samo spontano nalazi svoj izraz u poetskom stvaranju predstavnika te generacije. Nastali, po našem mišljenju, iz mladićke psihologije, oni svojim mračnim tonovima beleže samo izraz jednog posebnog stadijuma mladosti«, — u članku *Prva decenija XX veka, pogled na psihologiju jedne generacije*, *Misao*, januar 1928; isto, u skraćenoj verziji, u članku *Danica Marković*, u knjizi *Danica Marković, Trenuci i raspoloženja*, izd. *Srpske književne zadruge*, kolo XXX, br. 204, Beograd, 1927). On je, u podjednakom protivurečju i sa tim »istorijskim« tumačenjima i sa suštinom svog pesimizma, pokušavao da ga »metafizički« protumači, i to tako što će da ga porekne u njemu samom, odnosno što će da ga proglasi za nekakav *»transcendentalni optimizam«*. Njegova ideja »integralne poezije« *(Ogledi iz estetike I, Integralna poezija*, izd. *Napredak*, Beograd, 1920) sva je u znaku tog odricanja od pesimizma, ali i od sopstvene poezije, a pre svega od ove poezije ravnodušnosti. Ona je, intelektualno sasvim smušeno, tonom nevezane i rasejane kafanske kozerije, ali sa pretencioznošću iza koje leži savršeno odsustvo svakog ozbiljnijeg intelektualnog napora, pa i svakog iskustva takvog napora, zasnovana na ideji imperativne osećajne integralnosti. To je jedno, po opredeljenju, »filosofski«, iracionalističko (religijsko) slavljenje osećanja: nema istine izvan osećanja, jer »samim tim što je jedna istina prošla kroz naše osećanje, što je u našem osećanju, ona je apsolutna i van pitanja«. Zbog toga, »sve naučne istine su (. . .) problematične«, ali, opet, »da bi jedna naučna istina postala prava i nesumnjiva istina, ona mora biti sposobna da prođe i kroz umetnost (. . .) Takva je, primera radi, istina o Bogu«. Ali, zbog toga, ne samo što se »ne može zamisliti život u kome ne bi bilo osećanja; kao što se ne može zamisliti ni umetničko ni poetsko delo u kome ne bi bilo osećanja«, nego se ne može zamisliti ni život izvan integralne osećajnosti, koja poznaje isto toliko dobro koliko i zlo, radost koliko i patnju. Zbog toga, »pesimizam bezuslovan, tendenciozan, pesimizam à tout prix« (tačno onakav kakav je, međutim, bio pesimizam samog Pandurovića), i »mračne, satanističke, bolesničke i bolesne strane ljudske prirode nisu ceo život, ni cela istina o našoj prirodi. Bez ograničenja, apodiktički i apsolutno, možemo najmirnije savesti kazati, da ne postoji i nije postojao čovek koji nikad u životu nije osetio radost, kao što nije postojao i neće postojati onaj koji nije imao bola u životu. (. . .) Zato je laž Pakao i zato je laž i Raj«. Međutim, »ako (. . .) ima više književnih dela sa pesimističkom nego optimističkom notom, to dolazi prosto otuda što se dela radije pišu kad je čovek nesrećan nego kad je srećan. Razlozi su suviše ljudski — *menschliches allzumenschliches!«*, tako da »rad na književnom delu znači slavljenje bola«, ali ipak »stvar ne treba tako shvatiti da to inkliniranje ide do u beskonačnost, i da će najveće umetničko delo biti ono koje bude potpuno pesimističko, potpuno crno, apsolutan mrak ili očajanje. To inkliniranje i potenciranje pesimističke crte ide opravdano samo dotle dok je reč o našem zemaljskom životu, koji je zaista puniji bolom nego zadovoljstvom, koji je rđav, i o kome se ne može govoriti sa oduševljenjem i bez zablude. Ali čim nam integralna poezija ukaže i otvori horizonte celog života — života i smrti — života i besmrtnosti — života univerzalnog i opšteg, njegovog opšteg i celog smisla, ona postaje svetlija i liči na velike dvorane zamračene senkama melanholije, nevolje i bola, ali sa otvorenim prozorima na ogromne poljane i predele obasjane suncem i utehom. (. . .) To je

kao jemstvo morala, — jer »pretpostavka Boga, kao najsavršeni-

transcendentalni optimizam ‚poezije'«. Ovaj »transcendentalni optimizam« (pojam koji je Pandurović nesumnjivo našao kod Petronijevića, u njegovoj aksiologiji, ali koristeći ga u sasvim druge svrhe), u potpunoj je suprotnosti sa istinom njegove sopstvene poezije kao dela duha zdravo-razumnog empirizma i građanskog (individualističkog) pozitivističkog ateizma, koji je savršeno lišen svakog transcendentalizma, koji je duh zatvorenih činjenica i očiglednosti na kojima nema nikakvih prozora, a ne samo »prozora na ogromne poljane i predele obasjane suncem i utehom«, — svet činjenično-nepromenljivog poretka, svet bez prozora, i u kome je simbolizam stvarno nemoguć tačno onako kako su nemogući ma kakav transcendentalizam ili ma kakva »drugost« u onome što neporečno jeste, i što je neporečnost upravo kao neporečno odsustvo ove drugosti. To je svet u kome mogu (a valjda i moraju) da se sanjaju »južne zvezde«, daleke zemlje »ispod tropskog sjaja« (u pesmi *Bez motiva*, u kojoj motiv egzotike koji se javlja i kod Vojislava Ilića, ponovo sebe objavljuje), ali upravo zato što je svaki dan ovoga sveta onaj u kome se može reći (kao u ovoj istoj pesmi): »O ovih dana, kad nas slabo sluša / I bog, i nada, i razum očajan«, i kada se ovaj san o »južnim zvezdama« javlja kao jedini znak boga: »Jer Bog nam šalje utehe sa neba / Kad sveta ovog potamne nam boje«, ali kada je taj bog samo funkcija izraza ove apsolutne napuštenosti (»kad nas *slabo sluša* i bog, i nada, i razum«), ili kad je ova »uteha« samo funkcija bezutešnosti, pa se »vraća« njoj, onako uostalom kako se »idealnost« (ili »duh«) dualističkog idealizma Pandurovićevog na isti način uvek »vraća« materijalnosti: to je idealizam koji razdvaja duh i telo, i suprotstavlja ih jedno drugom, ali samo zato da bi, po liniji »dekadentskog« pesimizma Pandurovićevog, otkrio kako je duh »materiji klon'o«, ili kako se svaki san i uteha vraća Danu njegove apsolutne očiglednosti, onoga apsolutnog identiteta činjenica kao tautološkog kruga bez izlaska, bez vrata i bez prozora. Ali, tu gde nema mogućnosti za transcendenciju, nema mogućnosti ni za boga, jer nema mogućnosti ni za kakvu »satisfakciju« koja, međutim, ne bi bila ni u čemu drugom nego upravo u mogućnosti »transcendentalnog preocenjivanja«, ili otkrivanja smisla u onome što je besmisleno i dobra u onome što je zlo. Otuda je Pandurovića, izgleda, fascinirala rečenica dr Ksenije Atanasijević, u *Filosofskim fragmentima* I (izd. *Geca Kon*, Beograd, 1929; *Filosofski fragmenti* II objavljeni su godine 1930): »Uopšte, ako nema naknadnog transcendentalnog preocenjivanja, jedno jedino stradanje dovoljno bi bilo pa da celo postojanje predstavi kao krajnje bezumlje«, pa je, u svome prikazu *Filosofskih fragmenata* (u časopisu *Život i rad*, septembar-oktobar 1929) tu rečenicu naveo i propratio zaključkom, tvrdeći: »Taj se zaključak mora potpisati«, da bi sav nalegao na tezu da »ontološki problem i etički problem je jedan isti problem; i ako nas taj problem toliko interesuje, to je možda više zato što je etički nego stoga što je ontološki. Jer su krikovi naše duše nesumnjivo jači od zahteva našeg razuma, i jer nas i jedan i drugi problem često odvodi do ideje o Vrhovnom Biću ili Bogu«, i da bi iz svega izvukao zaključak kojim se apsolutni determinizam preobražava u transcendentalni optimizam: »Apsolutni determinizam«, kaže on, izjednačavajući taj pojam sa pojmom »sudbine«, »konstatovan svakodnevnim iskustvom u našem zemaljskom životu, sudbina čiju tamnu ruku naziremo našim zemaljskim očima, retki momenti naših egzaltacija i vidovitosti u kojima smo ozareni i zadovoljni uprkos svoga tamničkog života — upućuju nas na zaključak o jednoj i neuništljivoj duhovnoj supstanciji sveta, o besmrtnosti duše, egzistenciji vrhovnoga bića, o moralnoj osnovi svemira, i o mogućnosti našega zagrobnog života u drugim oblicima. Sve

jeg bića, nužna je za moral«,[98] — jeste izraz njegovog straha od osećajne ravnodušnosti kao od ravnodušnosti moralne ali i, uopšte, egzistencijalne, kao od greha pred nalozima egzistencije. Ali taj bog je, za ovog pesnika koji je nalazio najvišu istinu i poeziju u svetlosti stiha »Prošao me strah od Boga davno«, na putu ka otkriću svoje »male paralize«, samo jedna nevešta, papirnata konstrukcija podignuta u praznom prostoru, po opštoj shemi sasvim banalne hrišćanske teologije: on nije mogao da bude istina njegove poezije koja ne vodi bogu nego blatu groba i koja, uopšte, ne upućuje nikakvoj transcendenciji onoga što zdravo-razumski neposredno (očigledno) jeste, nego vraća iz svake moguće transcendencije u očiglednosti bez pokreta, misli i osećanja, kao u samo »slepilo duha« ili »prazninu budućih vremena«.

to opravdava i naš transcendentalni optimizam«. Ako »glavni koren našeg opravdanog pesimizma i jeste u tome što je svaka satisfakcija isključena«, savršenstvo vasionskog *poretka*, ovaj apsolutni determinizam kojim smo obuhvaćeni bez milosti i bez nade na spasenje, i koji lomi i obesmišljava svaki, makar i najveći, napor naše volje, jeste, u svome neizmenljivom i neumoljivom, gluvom i slepom savršenstvu, nešto po sebi *božansko*, tako da je bog ovaj apsolutni poredak (apsolutni determinizam), a njegova objava u našoj patnji, i tako da pateći mi saznajemo tog boga kao poredak, na koji način bi naše očajanje imalo da bude jedinstvena, nezamenljiva naša »metoda« saznavanja boga, odnosno na koji način bi naše »zemaljske oči« uspevale, usred sveta u kome je sve zlo, i u kome nema nikakve satisfakcije, pa u tome smislu i nikakvog morala, da vide boga i u tome da nađu jedinu satisfakciju, odnosno jedinu mogućnost morala. Motiv *egzistencijalne* rđave savesti, koji se kod Pandurovića razvijao u motiv straha od sopstvene moralne ravnodušnosti (one koja ide naporedo sa mislenom i emocionalnom ravnodušnošću, sa njegovim indiferentizmom), ovde jasno progovara: njegov pesimizam kao »transcendentalni optimizam« imao bi da bude neka vrsta »utehe« za ovaj moralni indiferentizam, za ono *neučestvovanje*, za onu vansebnost kojom je on samome sebi dolazio kao »bog«. Dr Ksenija Atanasijević (Petronijevićev đak kao i Pandurović, ali koja se odvojila od Petronijevićevog racionalizma, putem mističkog, hrišćanskog iracionalizma), tvrdila je, — posle Pandurovićeve objave »transcendentalnog optimizma« poezije u eseju *Integralna poezija*, — da u njegovome pesimizmu ima »transcendentalnog optimizma« (u članku, u *Spomenici Sime Pandurovića)*, na šta je on, u svome prikazu njenih *Filosofskih fragmenata* (godinu dana kasnije) poredio, po značaju, njen rad sa radom Bože Kneževića, i čak ga u izvesnom smislu i pretpostavljao Kneževićevom radu.

[98] *Integralna poezija*

Milorad Panić-Surep

Milorad Panić-Surep pisao je pesme od najranijih svojih dana,[1] ali kao da je uvek ostajao na nekom odstojanju od sopstvene poezije. On, koji je zbog svog decenijskog rada protiv zaborava i rušenja dobara kulture, nazivan *patrijarhalnim domaćinom* (starih srpskih pisaca), *nadničarem* (epike), čak *neimarom,* pa i *ktitorom* srpske kulture (ali i srpske crkve),[2] nije bio ni nadničar ni služitelj, a još manje neimar, sopstvene poezije: ostavljao je stvari tek dotaknute, u prolazu, nemarno, bez sistematskog produbljivanja, osuđujući svoje pesničko delo na veliku fragmentarnost. U jednom od najvidovitijih svojih časova, kada se njegova reč srela sa samom njegovom bitnošću, u pesmi *Pismo o besmrtnosti,*[3] pisao je on o trpezi za kojom će se naći vekovi: kiridžije i protomajstori, ratari i pevači, zajedno sa ratnicima sa Cera, Kumanova i Drvara, sjedinjeni u »stišanosti« ljudi koji su

[1] Kao tek svršeni gimnazijalac objavio je knjižicu stihova *Vetar zviždi* (Beograd, 1931), a uskoro i drugu zbirku pesama, *Prosto* (Beograd, 1933).

[2] V. u spomenici *Milorad Panić-Surep 1912—1968,* izd. *Narodna biblioteka SR Srbije,* Beograd, 1968. (»S pravom je rečeno da se Milorad Panić-Surep može ubrojati u red velikih neimara i ktitora srpske kulture. Mi bismo dodali: i srpske crkve«, — dr Dimitrije Bogdanović, *Povodom smrti Milorada Panića-Surepa, Vesnik — organ Glavnog saveza udruženog pravoslavnog sveštenstva SFR Jugoslavije,* 1. i 15. maja 1968.)

[3] U knjizi *Od sene i opomene,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1956; takođe u knjizi *Trideset leta,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1965.

»obavili svoj posao« i kojima će on, Panić, kao »najmlađi, s dna pročelja«, luč da »prisluži« i da im kaže »kako je doma«. Nema, međutim, luča koji bi on mogao da prisluži jedinstvu svoje poezije; i nema trpeze za kojom bi se mogao naći Panić narodnjačenja u osmercu, iz poeme *Ada:* »Ono jeste, seljaci smo, / i priglupi možda uz to, / al ni jedan od nas nije / od ljubavi još posusto. / Biće da smo i prljavi, / i aljkavi, ka' i stoka! / al sir nam je čist i pravi, / a mera je naša — oka! / Svinja što nam, ovaj . . . rije / mirisna je pečenica, / od komine ubuđale / biva kod nas šljivovica«,[4] sa Panićem koji je, dvadeset godina kasnije, pokušavao da progovori jezikom »fonetike sfera« i »integrala«: »A gore visoko sputnjici beru zvezde / ko ruže / gazeći travu usnulih maglina; s tetiva orbita pršte integrali / . . . / u prostore umom nikad obasjane. / Drhte nam membrane fonetikom sfera«.[5] U zevu diskontinuiteta koji se otvorio između ova dva nepomirljiva sveta i jezika ne postoji Panić nego postoje samo Panići: Panić razdragano-optimističke poezije o traktorima i pobedi elektrifikacije (između 1945. i 1948),[6] Panić intimističke

[4] *Ada,* poema, izd. *Iproz,* Beograd, 1945. Ova poema, datirana *1940* (osim završne pesme *XI,* iz 1941), opisuje otimanje jedne od drinskih ada od seljaka bezemljaša. Ta ada je, kao i druge, bila najpre begovska, pa državna, a zatim plen trgovine, spekulacije i korupcije; to je negdašnja ada Alaj-bega: »Nju ne uze bogat seljak / nit trgovac vešt je kupi, no gospodin Karavantić / u vlasništvo njeno stupi. / — / Taj gospodin advokat je / vladaocu samom bio, / za usluge dičnom dvoru / tapiju je presavio . . .« [Godine 1940, Panić je u *Politici* objavio napis o adama na Drini, u kome je pomenuo i slučaj porodice od šesnaest članova Živka Puškarevića i velikoga posednika Đorđa Živkovića iz Prnjavora. Posle ovoga napisa, Dragoljub I. Jovičić, dopisnik *Politike,* otišao je u Prnjavor, da piše o porodici Puškarević, ali je odande nasilno udaljen, o čemu je pisala *Politika,* u kraćem tekstu *Napad na Drag. I. Jovičića.* — (V. o tome u knjizi predratnih reportaža Drag. I. Jovičića, *Buktinje u tami,* izd. *Udruženja novinara Srbije,* biblioteka *Novinari borci,* Beograd, 1954; Jovičić je učestvovao u revoluciji 1941; s proleća 1943. zaklali su ga četnici na drumu, u selu Beljinu.)] U istom stilu je i poema *Žito* (piščevo izdanje, Beograd, 1939): ona peva, u osmercu, seljakove gavranove: kmeta seoskog, »gazdu« (zelenaša), popa, učitelja, poslanika, »delovođu perovođu«, i sve ostale: »Prosvetari, pametari, / dućandžije, đinđuvari, / starinari, dronje, slepci, / pogorelci, — / sa svih strana u sva sela / žgadija je poletela: / vara, ara, kumi, prosi, / nosi, nosi!« Obe poeme Panić je objavio i u knjizi *Svetlost zemaljska,* izd. *Srpska književna zadruga,* kolo XLIV, br. 304, Beograd, 1948; u kasniji izbor svojih pesama, *Trideset leta,* nije ih uneo.

[5] *Mesec i pruće,* poema, piščevo izdanje (u 310 numerisanih primeraka), Beograd, 1961; pesma *IV.*

[6] »Pogle, eno, brat i sada / al traktorom polje paše, / polje naše. / Otac sejač iza njega / ko oduvek / ide, maše, / a dažd seme iz šake mu / po brazdama zvonko pada. / — / — Traktoristo, druže, stani! / Neće s konja pasti orma, / kad požure . . . / On se smeši, / nadvikuje: / — Kratki dani, duga norma. / Za razgovor — u nedelju. / Dom kulture«, — *Prolećna reportaža, I,* datirano: *maj 1946; Svetlost zemaljska;* »Druže iz grada, veliš, petrolejka, / Da, čađave duše ko prošlost, još tu je! — okošt mi seljak priča bez osmejka / gotov sve na svetu ružno da opsuje. / — / Neka, nek šišti, biće joj za malo; / skoro ćemo i nju u stub, kao guju. / Celo je selo, bratac moj, ustalo / u kuće i staje da uvede struju / . . . / Preliva se život preko mnogih međa, / bujica spira i šljam zaostali. / Svemu smo starom već videli leđa, / a mi se za borbu taman razigrali . . . «, — *Kraj lampe,* datirano: *mart 1947; Svetlost zemaljska.* — Ove pesme Panić nije uneo u izbor *Trideset leta:* » . . . Kao što je poznato, prema takvoj poeziji vreme je zaboravno i nema milosti, a njegove presude su pravosnažne i izvršne«. — Vladimir Jovičić, *Pesnik njiva i daljina, Zemljaci,* Šabac, 1965.

poezije koja traži pesmu-minijaturu, kao akvarel, natopljen sentimentalizmom, i sa obavezom (i nemaštovitom) poentom,[7] i Panić koji, otvarajući se narativnosti svakodnevnoga govora, prožetog sklonošću ka nenametljivoj ali upornoj ironiji, najpre uzdržano (u zbirci *Od sene i opomene,* i poemi *Reka),*[8] a zatim odlučnije (u poemi *Mesec i pruće),* pokušava da se otme od intimističkog svog impresionizma i približi opštim tokovima poezije šezdesetih godina.[9] Međutim, protivurečnost htenja i

[7] »Pod niskom strejom i kišom / mišljahu da su / na svetu sami, / — / a nama sećanjem zamagliše zene . . . / — / Kad jedno drugo pogledasmo krišom: / ja se nasmeših, / ti porumene«, — *Zaljubljeni, Jasika,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952; »Kad podiže glavu s grudi: / — / nebom sivim osmeh sinu, / ruj zarudi / iznenada / krilom ptice, stenjem golim . . . / — / Da l ne reče ti to tada: / Volim!« *(Čarobna reč,* u istoj zbirci). — Inače, ova zbirka, — nazvana po Rakiću: Panić je na uvodnoj njenoj stranici štampao stihove iz Rakićeve *Jasike:* »Treperi samo, o jasiko! / Gledam te s čežnjom i sa tugom. / Na bolove sam davno sviko, / sa jadom živim kao s drugom«, — ne sadržava samo ovakve pesme. Česta je u njoj i intonacija romantičara, ponekad s prizvukom folklora: *»Moj jablane opustelih grana,* / zvonkim pljuskom lišća ti u letu / zastri smiraj srcu punom rana, / stišaj miso o sreći na svetu« *(Njoj živoj),* a može da se nađe, makar i dalek, odjek Šantića: »Krivuda staza vita. / Duše vetar mlak. / Vrh polja zrela žita / praminja mrak« *(U polju žita),* ili posle-vojislavističkog pejzaža, u varijanti Stevana Lukovića: »Jesenja kiša. / Jasika jedna / poslednjim listom jeca, / — / Jesenja kiša. / Sustao putnik / beskrajem sivim kleca« *(Pejzaž).* Zbirka se završava pesmom *Zapis:* »Neka kaže ko šta misli. / A ja znam: / na svetu čovek je sam, / uvek sam«.

[8] *Reka. Na kamenu ispisao Svetislav Mandić,* litografsko izdanje (piščevo), Beograd, 1954; takođe u knjizi *Trideset leta.*

[9] Poslednja njegova knjiga stihova, *Devet triptihona* (bibliofilsko izdanje u linorezu M. Ćirića; Beograd, 1962) predstavlja pokušaj da se, pesmama od po tri kratke strofe istaknute kao posebne celine, ostvare pejzaži raznih krajeva Srbije, uhvaćeni u nosećoj »karakteristici«, lakim i brzim potezima, i kao nemarno: »Vidikom celim / useve prostri / i dve-tri kućice oboji belim, / pa putem što se svaki čas izvija / kud hoćeš kreni — / svud je Šumadija« *(Triptihon I, povezan Savom i Dunavom, na Beogradu kao nalonju),* uvek u prigušenom ritmu i

jezikā ne javlja se samo između pojedinih epoha Panićeve poezije (koje, uglavnom, ponavljaju i osnovne epohe poezije ovoga doba uopšte: od poezije o traktorima, i poezije »intimističke« samoće do poezije »integrala« i »fonetike sfera«), nego i u istoj epohi: u vreme kada je, sastavljajući knjigu *Kad su živi zavideli mrtvima*,[10] oglašavao uslovnost i ograničenost samoga pojma prošlosti, ponavljajući ideju već uveliko zastarelog evolucionizma (ali uzdignutog do patriotizma): da je prošlost »tle« na kome mi rastemo »nezahvalnošću dece«, i pozivajući na »pogled naniže«,[11] on je pisao i stihove: »Mir pokojnicima! Njih ostavljamo. Nek se kao domaćini odmaraju u svojim posteljama / (I šta bi drugo namireni?) / Trka je ovo samo za žive. Tako. / I da ne bude vriske, / ni traga za odbeglim! / Tako«,[12] pa je čak pokušavao, kao »čovek otrgnut od stihije« što »u pomoć zove«, da ne peva samo »u počast Tajni / koju bi da ne vide strašljivci samo i vernici / i još poneko vrtoglavice lišen«, nego i da, pevajući »prastari zakon bekstava i vitlanja / od iskoni«, raspeva i veliko cigansko *Džal:* » . . . za sve je dovoljan uzvik: džal! / Jedan jedini uzvik: džal! / I psi ga znaju očiju isplakanih / i deca golotrba / i one Ciganke matore ko korenje / i oni Cigani prekaljeni u mnogim ovakvim vignjevima. / Džal tebi, / džal meni, / džal tabanima dok je noći / tamne / bez mesečine!«[13]

Glasovi te protivurečnosti: tog poziva na »pogled naniže«, kao na pogled apsolutne vernosti (dece koja se, zahvalnošću, pretvaraju u stabla što rastu na tlu prošlosti), i poziva na »džal meni / džal tebi« (i: »Mir pokojnicima. Njih ostavljamo«), ne zabruje samo pri dodiru knjige *Kad su živi zavideli mrtvima* i

ponekad s izvesnom težnjom ka lakom humoru (»Podnapit septembar dođe / i za neko veliko slavlje / razastre ovaj ćilim — / Pomoravlje«, — *Triptihon II, tri lista sveže deteline),* tako da bi čitalac takođe, nemarno i nenaporno, preletajući pogledom od jednoga do drugog triptihona, mogao da preleće po Srbiji.

[10] *Srpska književna zadruga,* Beograd, 1960.

[11] ». . . Ne rekoh ovoga puta ‚kroz prošlosti' jer, zaista, taj izraz je sasvim uslovan i veoma ograničen. Prošlost? Da li je to sve ono što je proteklo, što se zauvek izgubilo iz života, i čega više nema, mrtvo nema? O takvom nekadanjem čemu bi vredelo brinuti brigu i tražiti reči! Ali spustivši pogled naniže, ko od nas neće osetiti da se ne leluja, ko čaška, na stablu izniklom iz nataloženosti obavljenih poslova, iskustava i domišljenih misli? S takvog oslonca jedino je i mogućno ustremiti se u vis, i odbaciti se unapred. A reč je baš o tome, o tlu i njegovu stablu, na kojima cvetamo nezahvalnošću dece.«

[12] *Mesec i pruće,* pesma X.

[13] Isto

poeme *Mesec i pruće:* osećaju se oni (iako ne ovako snažno i neposredno) i u celokupnoj Panićevoj poeziji. *Istina* ovoga pesnika je u ovim protivurečjima. Međutim, ta istina uzalud je čekala Panića da joj se pesnički otvori; to su oni bezbroj-putevi što se ukrštaju, ona najoprečnija duševna opredeljenja, one kontradiktorne složenosti naraštaja i epohe kojima je pripadao ovaj pesnik, sva ona bekstva i dozivanja, kao neko »raspeće«:

Toliko je puteva između bekstava i doziva
da nam je za življenje ostalo samo
raspeće

(Od sene i opomene),[14] ali tom »raspeću« on se nije predavao. Panić ne samo što nije Rastko Petrović, nego kao da Rastka Petrovića nije ni čitao: ni jednoga jedinog časa on nije pokušao da se nađe u procepu ovih puteva, da kao Rastko Petrović, »između bekstava i doziva«, živi dramu žudnje za jedinstvom u vremenu i u prostoru, u misli i telu. On je toj drami (pre nego što ga ona stvarnije i obuzme) suprotstavljao »stišanost«, i to ne samo onu intimističko-impresionističke svoje pesme-minijature koja treba, svojom magnovenošću, rečima kao lakim dodirima ptičjeg krila o belinu snega, da ponovi magnovenost čoveka što mine kao nekakva sen, i da tako *istovremeno i objavi* bol zbog brzog iščezavanja (zbog nemogućnosti da susret preraste u nađenost) *i da taj bol priguši* i utopi u toj belini:

Pokatkad prođe neko i spusti usne na srce
ostane samo obris tih:
na ravnoj belini snega ptičijeg krila trag.

Pokatkad prođe neko
i trepavicama ti mine njegova sen —
a tebi već umro drug prisan i drag

(Susreti),[15] on je ovoj drami suprotstavljao i »stišanost« što posvećuje u velika nalaženja, iznad vremena. Ta »stišanost« je uvek metoda protiv drame »između bekstava i doziva«, metoda stišavanja te drame, i onda kada Panić peva život kao magnove-

[14] U knjizi *Od sene i opomene;* takođe u knjizi *Trideset leta.*

[15] *Jasika; Trideset leta.*

nost susreta bez nalaženja i onda kada on, krajnje suprotno tome, pokušava (istim prigušenim glasom, istim smirenim linijama stihova) da peva trpezu *tajne večere* kiridžija, protomajstora, ratnika, vekova, ali kojoj neće uslediti sukobi, kamenovanje i raspeće, jer je ona besmrtnost posle koje ničega nema niti sme da bude, kao u *Pismu o besmrtnosti:*

S ivice dalekog vidokruga
doći će za trpezu
ratari, protomajstori, pevači i kiridžije.
I oni s Cera, Drvara i Kumanova
stišani kao ljudi što su obavili svoj posao
i svaki će staviti po zavežljaj s puta
čvor soli ovozemaljske
hleb
il osmeh od koga je ostala samo toplina.

A ja ću im,
najmlađi, s dna pročelja,
morati luč prislužiti.
I reći kako je doma.

Nepatvorena je »stišanost« u krajnje uprošćenim linijama ovih stihova, u njihovoj prostoti što vezuje skrušenost (u»zahvalnosti dece«) sa slutnjom: da je besmrtnost od materije »soli ovozemaljske«: da se u nju stiže svakodnevnim trudom kiridžijskim, ratarskim i ratničkim. Stišanost je ovde, gde besmrtnost sebe otkriva kao skromnost (čak i kao ništavnost »čvora soli ovozemaljske«), nenametljivim, ali neospornim, samoporicanjem te ništavnosti, njenim unutrašnjim, prigušeno-ozarujućim, transcendiranjem u večnost, kao čarolija nad čarolijama, čak tolika da poezija kao da se odvaja od reči, pravcem *neme* vizije. Ali, ta vizija kao da *izmiče* u istome času kad se objavljuje: u njoj, tako elementarno uprošćenoj (i linijom stiha i simbolikom i sintaksom), sve kao da je od neke *izmaglice:* ona ostaje *obećana* vizija ovog *obećanog* dolaska ljudi iz vekova (»s ivice dalekog vidokruga«); ostaje, kao i ratari i kiridžije i protomajstori i ratnici, na »dalekom vidokrugu«: ovde, »na dnu pročelja«, gde *posao* nije obavljen (gde se još kiridžija, ratuje i peva: gde Panić govori) nema jedinstva u stišanosti. Obećanje »najmlađeg«: da će za trpezom ovog svejedinstva »reći kako je doma«, nikada neće biti održano, jer se za ovom trpezom ne govori: ta trpeza je *iznad govora, onako kako je iznad »doma«: iznad »posla«.* Između ove trpeze i »doma« nema pomirenja, onako kako nema pomirenja između ovoga nadvremenog jedinstva i stvarnosti; to je govor koji se gasi zajedno sa »domom«: to je esencijalnost u apstrahovanju konkretno-stvarnog: prostota linija, koja opominje na siromaštvo ratarsko-kiridžijskog naroda kome Panić (gestom molitveno-ritualnim) luč prislužuje, u stvari je u funkciji ovoga apstrahujućeg (i zbog toga »stišavajućeg«) jedinstva, s onu stranu polifone i kontradiktorne stvarnosti »doma«. Imperativ jedinstva zahteva »ivicu dalekog vidokruga«: dok obećava (i kao dozivajući): »doći će«, on onemogućava taj dolazak: rođen u nemirenju sa razjedinjenošću i protivurečnošću, on je i sâm duboko protivurečan: u ovome »doći će«, koje je prividno tako prosto, i tako nepokolebljivo u svojoj prostoti, kao izraz vere koja ne trpi nikakvu kontradikciju i koja zbog toga ne trpi jezik (uprošćava ga, redukuje na ove primarne, najprimitivnije forme), jeste i svest o ovoj daljini, svest da *neće* doći, svest stvarnosti koja pristaje na ovakvo jedinstvo u »stišanosti« samo na »ivici dalekog vidokruga«.

Sve *poetsko,* u ovoj skromnosti (koja je, međutim, u službi najveće neskromnosti: ovoga sna o besmrtnosti, i koja je zbog toga *lažna skromnost neskromnog jer sa smrću nepomirljivog smrtnog čovečanstva),* upravo je od protivurečnosti ovoga »doći će« u kome se sreću žudnja za nadstvarnim i znanje stvarnosti, u dvopevu čarolije i stvarnosti, kao u pesmi *Iza pređe,*[16] koja je u mnogo čemu *izuzetak* u Panićevoj poeziji, ali u kojoj ipak ima osnovnoga Panića. Panestetizam, uzdignut do misticizma u ovoj pesmi nađenoj tamo gde se otkriva »Dah boja / koje zbacuju svoje rublje, ustreptale; / svetlost / što se prikrada da otpočine / u dvoranama oslobođenim i reči / i vremena«, nije svojstven Paniću, pa ipak, i kao »najmlađi« on za trpezom što se našla iznad vekova može da izgovori reči njene prve strofe a da time ništa na toj trpezi ne poremeti:

Čarolija je ovde jedina stvarnost
i druge nema,
čak ni zablude da su to ruševine.
Neko je hteo
da dolazeći izgubiš svu težinu

[16] *Trideset leta*

sem pogleda
i ruke što podseća
da te je još malo preostalo
iz drugog sveta.

Ti stihovi mogu da se unesu u *Pismo o besmrtnosti* bez ikakve opasnosti poremećaja i u osnovnom tonu i u osnovnoj misli ove pesme.[17] » . . . Čak ni zablude da su to ruševine«: *sav* je Panić u toj reči: ruševine su zabluda; i sva je intelektualno-moralna, i pesnička, njegova *sudbina* u toj reči: tamo gde su ruševine zabluda i stvarnost je zabluda a čarolija istina: stvarnost je čarolija u kojoj »Neko je hteo / da dolazeći izgubiš svu težinu«; ostaje još samo pogled, i ostaje još samo ruka »što podseća / da te je još malo preostalo / iz drugog sveta«. To je (idealna, i fundamentalno idealistička) nad-stvarna stvarnost u kojoj ne postoji više onaj »Naš raskovani, / razliveni lik / što nikad u telo naše ne uleže«,[18] stvarnost u kojoj svaki lik je našao svoje telo, onako kako je ljubav našla svoju postelju,[19] stvarnost u kojoj čovek neće više reći, kao Panić u poemi *Reka:*

ja čujem svoju davno izgubljenu sviralu
a nikako da nađem sebe.

Tu nema više strahotne misli o utvarnosti naših dela koja je utvarnost nas samih,[20] jer nema više magije neprestanog »pre-

[17] Tim pre što su tek završni stihovi pesme dosegli osnovnu njenu misao, ali i poeziju: sve pre njih je lišeno lakoće ovih stihova iz pesme *Iza pređe;* to je neoplemenjena narativnost, u poetski neiskupljenoj tendenciji prihvatanja idioma svakodnevice, usiljenog simbolisanja, u stilskoj i ritmičkoj nesigurnosti koja povremeno završava kao nezgrapnost, uz korišćenje izobičajenih reči koje ostaju tuđe tekstu *(»čerez«,* »dok *sice* staro zlato zrim«): »Kraj novog mosta na Savi / sanjarim o kratkom rukovanju / obala što se nikad sastati neće / do mora, / a glas me preko ramena pita: Zar? / O, poznajem ga, / odsudno poznajem! / Jedan nas rastavi metak / baš *čerez* ovih mostova viti / i između nas prokopa reku. / On sada *izvesno boravi* u postolju [metak — »boravi«?] / s kojeg su po luku monteri pošli / obali drugoj. / — / I onog u Sopoćanima znam / što mi, *dok sice staro zlato zrim,* / zenice žari. / Rod smo, pa dugu priču nemušti ispredamo / u okeru, / sve list po list, do mrkla mraka«.

[18] *Reka;* ova poema završava se stihom »Majci životodajnoj«: »Majko, daj nam lik!«

[19] »Jedna je ljubav našla svoju postelju«.

[20] »Čemu nam dar samozavarava! / Pijanstvo trajno u krhkoj čaši tela! / Čemu nam utvarna dela?« *(Reka).*

metanja« aktuelnog Ja u nekog »drugog«, one magije koje se Panić dotakao (ponovo kao u prolasku, ali jezom što se tu ipak sluti), stihovima *Reke:* »Zar su sve te priče o mađiji puste? / Ko me to onda premetnu u drugog / i livadom lica zasadi rogozu, / a sačuva zrakom isti cvrkut ptica, / na stenama istim istu divokozu«. »Premetanje u drugog«, promena *skokovito* radikalna, koja kida kontinuitet (to jemstvo celine u vremenu), jeste magija utvarnosti, tako da se ne zna »šta . . . JEST a šta NE? / Šta traje? / Šta mre?« Priroda ostaje ista, čovek se menja; opozicija čovek — priroda jeste opozicija drugo — isto, promenljivo — nepromenljivo (diskontinualno — kontinualno), utvarno — stvarno, opozicija romantičarska kao što je romantičarski i sâm san o integralnosti koji okreće protiv stvarnosti (onoliko koliko okreće protiv ruševina).

U samoj svojoj biti (tamo gde se raspaljuju ove opozicije), Panić je romantičar; ali, razrešenje ovih opozicija on, kao pesnik, nije tražio živeći ih kao »raspeće« ni u oblasti neposredno-egzistencijalnoj, čulno-emotivnim uranjanjem u sopstveni život, ni u oblasti intelektualnoj. Ako nije, u kompleksu krivice što ne nastavlja, životom, svoje pretke, — kompleksom koji je neposredno iskazao samo jednom, i to na samim svojim pesničkim počecima (ostajući van poezije): »Moji su preci pod suvovrhim jelama iz lobanje vino pili / i srećni bili! / A ja, o paradoksa, bolesno raznežen / umesto sa sestrom gorom i bratom da drugujem / — tugujem«,[21] — zapadao u mistifikacije da ». . . još smo mi narod priča i šuma. / Zalud su vekovi prošli, dubinu duše naše / ne izmeniše ni sva čuda Zapada velikog uma«,[22] ili u mistifikacije balkanskih kolibara, prostodušnih i pradrevnih, koji su u stanju da progovore i *staroslovenski:* »Ne čudite se ako u zoru ranu / i staroslovenski progovori starac tih. / Ima ih svuda po Balkanu / zaboravila je i smrt na njih«,[23] on je stremio kulturi, (i to nacionalnoj) kao zaveštanju: umesto prostora neposredno-egzistencijalnih ili intelektualnih, to je *prostor nacionalne kulture kao zaveštanja ili prostor kulturne istorije,*

[21] U prvoj knjizi, *Vetar zviždi.*

[22] *Badnjak, Politika,* 1936, god. XXXIII, br. 9926; u knjigama *Ti dolaziš,* Beograd, 1937. i *Trideset leta.* (U knjigu *Svetlost zemaljska,* 1948, Panić-Surep nije uneo ovu pesmu.)

[23] *Kolibari,* kalendar *Prosveta,* 1936; takođe i u knjigama *Svetlost zemaljska* i *Trideset leta.* — Intonacija je kao i u sličnim pesmama koje je u ovo doba pisala Desanka Maksimović.

prostor u kome se do »stišanosti« najlakše (i najbezbolnije) dolazi. Reka, na koju može da izađe ovaj pesnik, nije ni ona materijalna, iz konkretno-čulnog doživljaja, ni reka vanprostornog kontinuiteta *(anti-heraklitovska* reka, svakako), čije obale je tražio ovaj dozivač integralnosti, tražeći u njoj sopstveni identitet i integritet, nego je to *Bistrica, ispod Pećke patrijaršije,* na čiju obalu će on, sećajući se *Svetih Arhanđela* koje je Sinan-paša porušio da bi od kamena ove crkve sagradio džamiju u Prizrenu, ali istovremeno osećajući i kako se neprestano, i sâm, »premeće u drugog«, da zapodene razgovor sa carem Dušanom (kao jedan među prvima, u srpskoj poeziji najnovije epohe, koji su, posle pedesetih godina, između dve intimističke pesme, jalovo-romantičarski dozivali cara Dušana): »Da li si, o care, bio pomislio: / da se ne pretrgne tanka nit Bistrice? / da ti kaluđerska pjenja ne presuše?«[24] *Car* je ovde (u ovim sasvim slabim stihovima) car iz epskog i kasnijeg romantičarskog dozivanja istorijskog kontinuiteta suprotstavljenog silama razaranja (diskontinuiteta u istoriji): njega ovde po treći put (posle epike i posle romantizma) *kruniše kompleks diskontinuiteta,* rukom ovoga pesnika koji je, najiskrenije, pevao jad bezemljaša i slavio (sa istom iskrenošću) »jakobinca« Kostu Abraševića,[25] ali koji je, sigurno, u svakome času mogao da ponovi, zajedno s drugima, da ». . . nama u našoj kulturnoj prošlosti vapijući nedostaju upravo kontinuiteti: sve kao da je iskidano, izlomljeno, fragmentarno«,[26] i koji je, u svome nemirenju sa ruševinama i zaboravom, s mnogo razloga mogao da se učini kao onaj koji skuplja i čuva odlomke »za neku lepu mozaičnu zgradu«.[27] Ali car je i drugo Ja Milorada Panića-Surepa, — uronjenog (i bez ovoga cara, i bez Bistrice) u strah da se ne pretrgne tanka nit kontinuiteta, da »pjenja« ne presuše, — onako kako je *Bistrica* drugo ime za metafizičku reku kontinuiteta. Diskontinuitet, kao *osnovni* (i *zlokobni)* kompleks srpske kulture, ovde se produžava u diskontinuitetu kao egzistencijalnom kompleksu, i to tako da se ovaj, egzistencijalni kompleks, pokušava da potisne prenošenjem u kompleks kulture (sa neposredno-egzistencijalnog plana na plan kulturne

[24] U poemi *Reka* (». . . jedan moćni car tu diže žezlo«).

[25] V. Panićev predgovor u knjizi: Kosta Abrašević, *Pesme,* izd. *Rad,* 1950.

[26] Dragiša Vitošević, *Surepovo odsustvo — vidljivo i bolno, Borba,* 23. april 1968 (Spomenica *Milorad Panić-Surep).*

[27] U istom članku: »Otuda mi je Surep i ličio na nekog ko bojažljivo skuplja i čuva te odlomke. Te kamenčiće za neku lepu mozaičnu zgradu«.

istorije): to je, nesumnjivo, transformacija neposredno-egzistencijalnog u kulturno-istorijsko, potiskivanje (uopštavanjem svoga Ja u »Ja« kulture) izazova neposredno-egzistencijalnog, ali i potiskivanje tvoračko-poetskog: *transformacija tvoračkog nagona u nagon restauracije i konzervacije.*[28] Ako to *može* da bude dobrobit za spomenike kulture prošlosti, to nije, i ne može da bude, dobrobit ni za nastajuću, živu kulturu (pa ni za onu koja je inspirisana nastojanjem da oživi kulturu prošlosti, da je oslobodi od spomeničke statičnosti i muzejskog gluvila), niti dobrobit za poeziju koja oživljava i nastavlja kulturu prošlosti isključivo kroz sukob sa njom kao sa nedovoljnom, determinisana budućim više nego prošlim. Umesto tvoračkog nagona, to je nagon konzervacije i restauracije prošlog, nagon kome, međutim, *u jeziku,* to prošlo *izmiče,* ostajući izvan života onoliko koliko ostaje izvan dosega tvoračkog. Kao u restauraciji i konzervaciji, sve ostaje u okviru adaptacije postojećeg, ili u okviru podvrgavanja njegovom stilu: umesto stila, to je zato *stilizacija (kao konzervacija) ili montaža (kao restauracija),* — uvek isto orođavanje sa *»utihnulošću* kulture prošlosti«,[29] a ne razbrujavanje (kao oživljavanje) te prošlosti: neumitni ishod žudnje za »stišanošću«. Jedna vernost, subjektivna, koja se, objektivno (ovim onemogućavanjem tvoraštva), iskazuje kao nevernost.

Otuda tu nema mogućnosti za stvarnije oživljavanje prošlosti: prošlost je kao jezero »stišanosti«, s onu stranu svake

[28] Tako da bi u Panićevo pregalaštvo, u oblasti konzervacije i restauracije (ako se ono sagleda u perspektivi njegove istorije kao pesnika), bio ugrađen ovaj tvoračko-pesnički nagon, pa bi ono bilo i *transformisana energija tog nagona,* neka vrsta njegove zamene, bar delimične uprkos tome što Panić nije prestajao da piše pesme, ali kao uvek ne predajući se njima kao nečemu pretežnom i sudbonosnom, nezamenljivom? Postoji veličina (poznata), ali i kob (uvek skrivana) duha konzervatora: ima u tom duhu značajnog pregalaštva, borbe sa smrću, sa materijom, možda i neke *samopregorelosti* koja nije daleko od udesa *beskorenosti* kome je Panić-Surep, idealizirajući ga (i ne daleko od ideala hrišćanske ljubavi), posvetio pesmu *Beskoreni* (v. u knjizi *Trideset leta): »U* životu mnogi čudno žive, / a među svima oni najčudnije / što ih nigde kod svog doma nije, / za tuđ udes prirasli ko gljive. / — / Mirne oči, pune mudra vida, / krišom greju iznad tuđe slave, / il ponisko obaraju glave / čerez tuđih bolova, od stida. / . . . / A kad blede polije ih zora / kraj nečijeg praga ili plota, / ko iz bašte odu iz života. / Mrtva usta ćute bez prekora«.

[29] Milorad Panić-Surep se ». . . orodio sa utihnulošću kulture prošlosti, sa starim manastirima i stradalnim freskama« (Isidora Sekulić, *Vreme drevno, pesnik neznan, pesma divna, NIN,* 27. IV 1958, VIII, 382; povodom Panićevog prevoda sa staroruskog, *Slovo o polku Igorovu, Junački spev XII veka,* izd. *Nolit,* Beograd, 1957).

životodajne bure protivurečja, kao u knjizi *Kad su živi zavideli mrtvima.* Ta knjiga, značajna (pa i nezamenljiva) za one koji neće roniti u njene izvornike (od kapitalnog dela Ljube Stojanovića *Stari srpski zapisi i natpisi* do drugih dela, starijeg i novijeg datuma),[30] delo je konzervatorsko-restauratorskog nagona u Paniću: ostvarena montažom odlomaka u celinu, kao jeremijada srpskog srednjovekovlja, ona je promašaj poezije: povezujući pojedine fragmente iz srednjovekovnih zapisa i natpisa po knjigama ili manastirskim zidovima (a takođe i fragmente iz srednjovekovne literature), Panić je ili prelazio, tumačenjem bez većeg udubljivanja u temu, preko mesta na kojima bi to tumačenje tek trebalo da se razvije, ili se, — što je češći slučaj, — zadovoljavao veoma posrednim tumačenjem kroz *prilagođavanje stilu* izvornika, što je završavalo u stilizacijama koje pokušavaju svoju površnost da prikriju »poetizovanjem«, ali ih tako čine samo upadljivijim. Na spoljnoj apsidi Dečana pročitao je on tri urezane reči: *»Nema leba 1492«,* ali te ciglo tri reči, u kojima se sreću informacije (» . . . budi znano«), kao ruka iz jame gladi pružena nedosežnoj budućnosti, i očajanje bez jezika, govor i ne-govor, vreme (uhvaćeno u prosti znak jedne jedine godine) i večnost, *leb* i lepota Dečana, čovek i bog; te tri reči u kojima nije li *stvarna »trpeza«* srpskoga srednjovekovlja, ali kao »raspeće« najstrašnijih »bekstava i doziva« (vremena, večnosti, lepote, boga, leba), završile su na nivou sasvim uopštenog komentara.[31] Ako je tu Panić, pesnik, propustio da se nađe za trpezom srednjovekovlja, ponet željom *da poveže* što više ovakvih fragmenata u veliku jeremijadu, on je i neme glasove jedne od najtragičnijih molitava srpskog srednjovekovlja, *crtež ribe i*

[30] Naslov knjige je iz teksta Isaije, »starca u činu i godinama«, iz 1371: ». . . I v istinu tgda ublažahu živi prežde umrših (i odista tada živi zavideše ranije pomrlim)!« (U knjizi na str. 14—15; Panić naznačava izvor: Ljub. Stojanović, *Stari srpski zapisi i natpisi,* knj. I—IV, SAN, Beograd — Sr. Karlovci, 1902—1926, br. 4944, i St. Novaković, *Primeri književnosti i jezika,* Beograd, 1877, str. 372).

[31] »Jedan iz množine, ili množina jednom rukom, ureza spolja, duboko, u granit dečanske apside: / ‚Nema leba 1942'. / Morao je raditi dugo šilom i noktima, kao onaj što očekujući nešto zavarava vreme. Lutao je planinom samac i u gomili, s porodicom, pa planina ostala bez korenja; molio se kaluđerima — oni nisu imali ili nisu dali; dizao ruke svevišnje i provlačio se ispod čivota Dečanskog uzalud (i bog i svetac bili su mrtvo nemi). I onda je, zaista ne znajući šta čeka, pustio ovaj izdužen krik što sve do naših dana dopire. Nema leba! Kamen je valjalo jesti, njega je jedino još bilo« (str. 62—63).

čoveka sa ostima na zidu crkve u Arilju izgubio u *poetizovanom* tumačenju, koje ne dozvoljava ni opsežniju analizu ni dublju poetsku, verbalnu interpretaciju ove molitve bez reči.[32] Ta usiljenost u ovom nastojanju stilističkoga, i jako »poetizovanog«, adaptiranja originalu (već u prvoj rečenici knjige *Kad su živi zavideli mrtvima:* »Noć se protezala nad Balkanom *jakože* pučina morska«, gde se od ovoga *jakože* očekuje, uzaludno, da se otvori kao tajne dveri ove Noći), — koje je, međutim, neprestano kidano sintaksom i leksikom savremenoga jezika, tako da je stilska neujednačenost ostala osnovni problem ove »trpeze«, — svakako je izraz Panićeve *nemoći* da, dubljim prodiranjem u sve ove glasove, prodre i do njihovoga unutrašnjega jedinstva i tako dođe i do stila ove knjige. Ali, tu nemoć neprestano podržava i Panićevo htenje jedinstva bez raspeća: upravo to htenje izbacuje ga na površinu ovakvih stilizacija i poetizacija u kojima, međutim, ne može da bude stvarnoga jedinstva ni u čemu, pa ni u stilu: nema stilskog jedinstva bez otvaranja raspeću »između bekstva i doziva« horova protivurečnih glasova (Arilja i ribe, Dečana i »Nema leba 1492«), i nema drame nego poravnavajuće jednoličnosti jeremijade i dosade u njoj.[33]

[32] »O ribi je naročito mnogo sanjao. Igrala mu se ona pred očima, na dohvatu ruke, i prkosila sedefom svoje krljušti, oblinom zbijena mesa, množinom. Pa ipak se znala da izmigolji iz jadne mreže i da zaobiđe vrške i udice. A bila je takoreći gotov obed: vatra je za nju tinjala u obližnjem zbegu, i nejač ju je iščekivala razgovarajući sa uznemirenom utrobom. / Omamiti je i začarati! / (Ta čovek je imao veru, za razliku od vidre čija mu je hitrost sasvim nedostajala.) / Gospode, u domu tvom razorenom i napuštenom molim ti se, ako ti jesi bog moj, učini da štuka brza zastane za časak i da je pogode moje osti! Velika, velika riba, da je se svi najedemo do sitosti. Evo ovolika, urezujem je u svete stene Arilja, tvog razorenog doma. I ovako ću je uloviti trozupcem svojim, ja Georgije i rab božie Marko. / Pogledajte moje gladne oči, i moju dugu zapuštenu bradu, i ispružene ruke s ostima što čekaju da se spuste brzinom munje a na zupcima njihovim da belasne i praćakne se dar životodajni. / I mi drugi, toliki, priviđamo i začaravamo žilima i udicama i prutilima drvenim na svakom posvećenom mestu i kamenu, jer iako su zarasla u šikaru punu otrovnica i ptičije nečisti i gamadi svakojake, ona su opet naša, Sopoćani, Studenica, Ljubostinja, Gračanica, Davidovica, Maglič, Koznik, Brvenik, Nikoljac, Đurđevi Stubovi, Morača, Kulić, Golubac, Gornjak, Koporin, i na njima je pečat duha onih što nam ih podigoše za odbranu i utehu, i zemlja ova nama je data za hranu, i vode njene, i šume, i nedra njena, pa evo zaklinjemo bogatstvo njino lovinu našu« (str. 187—190).

[33] I sâm Panić je osetio ovu opasnost dosade, pa je, između godina 1556. i 1558, na str. 88, iznenadno prekinuo tekst, obraćajući se čitaocu: »Nevolje i teškoće su često bile iste prirode i porekla, pa se zato često istim rečima a na raznim stranama i vremenima otslikavaju. Čoveku okrenutom više literaturi

Ako je Panić-Surep morao imati velike doživljaje orođavajući se sa »utihnulošću kulture prošlosti«, ti doživljaji ostali su skriveni, tek jedva ponegde naznačeni: kroz njih se produžava ovaj udes volje za »stišanošću« (ta nesmelost za »raspeće« protivurečnosti): između Panićevog višegodišnjeg (i za restauraciju i konzervaciju srpske kulturne prošlosti izuzetno značajnog) »orođavanja« i poezije koju je on u tom »orođavanju« napisao, ogromna je nesrazmera. On, pod čijim »neposrednim rukovodstvom izvršeno je otkrivanje čuvenih fresaka u Bogorodici Ljeviškoj u Prizrenu, u Bogorodici Studeničkoj, u Ramaći«,[34] ostavio je iza svih ovih susreta sa freskama (iza svih njihovih vaskrsavanja iz maltera) samo pesmu *Freska*,[35] koja je (u dve strofe) kao neka beleška u stihu o osnovnom doživljaju, a ne njegovo tvoračko-poetsko razvijanje. Završni stihovi ove pesme, koju je Panić-Surep našao pred lepoticom sa krčagom (u *Pećkoj patrijaršiji),* zaustavljenom »samo za trenut neki snolako drag«: »Ne palite, o ne palite ni luč ni sijalice, / šest sto godina tek je — / bojim se da ne nastavi put«, deluju čak kao *dosetka:* kao delo ciljanja na efekat (u paradoksu o trenutku od šest stotina godina). Ipak, oni nisu potekli iz proste želje za efektom: ma koliko da je utisak dosetke u ovim stihovima neotklonjiv, dosetka je tu, kao neumitnost površnosti, odande odakle i sama ta površnost: iz zazora od stvarnijeg, dubljeg i razuđenijeg predavanja, iz onoga: »Ne palite, o ne palite ni luč ni sijalice« i, još određenije, iz završnih reči: »Bojim se da ne nastavi put«. Dosetka je tu *zatvaranje* toka invencije i jezika u krug trenutka:

nego životu takvo pisanje može biti na dosadi, kao sladokuscu koji je prinuđen da više puta jede isto jelo. Ali se ti, čitaoče, nemoj za takvima povoditi, i na ovu našu knjigu ne gledaj kao na umetničku gozbu. I zdravlje je, i zlato, sasvim jednoliko po svom izgledu i sastavu, pa ga ljudi čuvaju i prikupljaju; ništa manje nam nije potrebnije od zlata i zdravlja. Njega sadrži i ova škrinja . . .« — Ali, odakle su ove reči, ovaj podignuti »ton«, ova fraza u stilu argumentisanja na nivou zlata, zdravlja, škrinje, po pravilima prastare propedevtike ili negdašnjih kalendara »za narod«, ako ne sa »umetničke gozbe« koja počinje tamo gde prestaje izvorni, tvorački dodir sa materijom stvarnosti? Ako »nevolje« mogu da budu *iste, tvoračka* reakcija na njih to nikada nije: tvoraštvo, koje je *neizbežno* i kad se neće, kao u pokušajima najčistijeg dokumentarizma, nikada nije dosadno, valjda i zato što ne zna za razliku između »života« i »literature«, ništeći je i tamo gde ona postoji.

[34] Svetislav Mandić, *Milorad Panić-Surep* (u spomenici *Milorad Panić-Surep).*

[35] *Od sene i opomene; Trideset leta.*

ponavljanje trenutka lepotice sa krčagom, koji je »snolako drag«; delo nesmelosti, ali u želji da se nešto *zadrži,* sačuva (da se ne »premetne u drugo«), tako da bi moglo da se uzvikne, i tu: »zalud su vekovi prošli«, na način romantičarski, ali i na način osnovnoga epskog duha. Ne produžava li se, možda, kroz Panićevo ćutanje pred freskom (ćutanje koje bi nekom *drugom* Paniću moglo da izazove reč o »nezahvalnosti dece«?), sâm taj duh deseterca koji nikada fresku nije opevao, tako da je freska osuđena da ostane u tami kao posvećenost koja zahteva tamu, kojoj ne može luč da se »prisluži«, pa je Panić-Surep u tom ćutanju bliži tradiciji nego u bilo kom svom govoru?

Uistinu, u duhu Panićevom pretežniji je deseterac od freske: *pretežniji je kiridžija od protomajstora.* Njegove pesme u knjizi *Ti dolaziš* (u ciklusima *Moja zemlja* i *Gost na pragu),* pisane između 1935. i 1937, u časovima slutnje velikoga Zla koje se približava, — kao »putnik iz dalja, Svirep, Zao,[36] ali i kao sama Noć: kao ono što se ne zna, i što, u svojoj skrivenosti (nevidovnosti), ceo svet baca u tamu, pretvarajući ga u veliko mračno selo kojim ponovo vršljaju »zle suđaje«,[37] — otkrivaju, neporečno, taj deseterac koji je, iako duboko zapretan, čekao čas svoje objave. Selo, koje ovde opseda Panića, svakako je ono *stvarno* selo koje on u svojim poemama nije pokušavao samo da opeva, nego kome je, u inspiraciji nesumnjivo »populističkoj«, pokušavao da se vrati (da bude neki novi »Janko, — Veselinović, — iz Glogovca«, ali u osmercu, između patrijarhalno-bukoličkog idealizma i kapitala);[38] ali to je, — i što je pesnički značajnije, — i selo kome vraća slutnja nadolazećeg Zla, *u arhaizirajućem strahu* od njega. Osnovni pokret, tu gde je sve kao »u tami zavetne priče«,[39] i dok »mrtvi svati s nevestom bledom / . . . / bacaju čini na svaki dom«,[40] jeste *pokret samoodbrambene*

[36] »Poljima našim sve je bliži / putnik iz dalja Svirep, Zao« (u pesmi bez naslova: *»Na zapadu je raspaljen hrast . . .«; Ti dolaziš, Svetlost zemaljska).*

[37] »Zle suđaje zlu kob svu noć snuju, / vetri vatre poljem raspaljuju« *(Pred buru, Srpski književni glasnik,* 1937, LI, 8; *Ti dolaziš, Svetlost zemaljska).*

[38] Janko Veselinović ostao je Panićeva ljubav: redigovao je njegov roman *Hajduk Stanko* i pisao predgovor za njega (za *Rad,* Beograd, 1956, i za biblioteku *Srpska književnost u sto knjiga,* knj. 35, izd. *Matica srpska* i *Srpska književna zadruga,* — Beograd — Novi Sad, 1959).

[39] *Ukleta* (u knjigama *Ti dolaziš* i *Trideset leta:* »Zloduhom uspavana ti spiš / u tami zavetne priče . . .«; u knjizi *Svetlost zemaljska,* u kojoj je prvi stih izmenjen: »Ukleta davno ti nam spiš«, pesma je objavljena bez naslova).

[40] *Ponoć sela, Srpski književni glasnik,* 1935, XLVI, 2; *Ti dolaziš, Svetlost zemaljska, Trideset leta.*

arhaizacije bića kao pokret povratka desetercu: ako zlo arhaizuje biće, — uranjajući svest u niže, donje, arhetipske sfere »zlih suđaja« i bajalica što kob baju, — u njemu biće kao da traži i potporu od arhaičnosti: deseterac, kada se javi u Panićevim pesmama ove epohe, iznuđen je Zlom. Njega ne vaskrsava osećanje krivice pred precima, još manje kulturni (ili politički) program: njega iznuđuje *krvavi program istorije,* kao program ovih »zlih suđaja« u epohi 1935 — 1937; nije Panić tražio te »zle suđaje« tražeći literaturu koja bi se gradila osloncem na folklorno zaveštanje, u zahtevu za kontinuitetom, nego su te »zle suđaje« ovde potražile njega, u časovima kad

Sve zbunjeno od nenadna besa
il se klanja il premrlo strepi;
bičem srdžbe carsku krunu stresa
gordom hrastu bičobija slepi

(Pesma u oluji).[41] Nesumnjivo, u ovim slutnjama i prezanjima koja oživljavaju maštu romantičarsku (punu jeze, oluje i bure), kad Panić kaže: »Sve je budno, sve se slutnjom ježi, / zver stravljena niz urvine beži«,[42] on nije daleko od »časa suđenog« iz kojeg se javio D. J. Filipović: »A ko pomor, strah iz gore stupa, / Pred njim beže i guje i zveri«.[43] Sigurno je on u ovo doba čitao Filipovića, i sigurno je Filipović (po koga su crni svati smrti i zaborava došli mnogo pre nego što ih je i sâm objavio i nego što je Panić pokušavao da se domogne deseteračkog maha i zamaha, kao slamke spasa u sve kobnijoj Noći) našao u Paniću jedino svoje autentično odjekivanje. Ali »čas suđen« ovoga Panića nije i čas Filipovićevog pokušaja krfske mobilizacije (obnove epskoga duha u lirskoj formi): ne samo što u ovome grču Panićevom za desetercem nema epske mitologije, pa ni u najslabijim reminiscencijama, nego tu nema ni slike (na koju je Filipović, najčešće, svodio epiku), ali ni punoga (a kamoli sistematski provedenoga) objavljivanja unutrašnje patetike epskoga deseterca. To nije deseterac onoga što je bilo, niti deseterac onoga što biva: to je *deseterac u susretu sa budućnošću,* deseterac u slutnji i predskazanjima, obećani deseterac obećane vizije (i obećane slike). To je

[41] *Srpski književni glasnik,* 1937, L, 3; *Ti dolaziš, Svetlost zemaljska, Trideset leta.*

[42] *Pred buru*

[43] D. J. Filipović, *U čas suđen, Kosovski božuri,* Krf, 1918; v. *Rodoljubive pesme,* Beograd, 1938.

grč za desetercem, kao grč za slikom. Ovaj pesnik osećao je deseterac (i to pre svega onaj višnjićevski) kao retko ko u novije doba: deseterac kao da u njemu, posle svih drugih ritmova, i *ispod* tih ritmova, nije prestajao da živi.[44] Ali taj deseterac određen je ovde, *i ograničen,* zloslutničkim doživljajem Noći nadolazećeg zla: ako se i javi, biće to samo, — kroz ove grčeve za njime, — u magnovenju, kao i slika, *i po pravilu u istom trenutku kada i slika,* i na isti način: samo u slutnji (usred ovog sveopšteg zloslućenja), kao blesak neke vidovitosti koja je grč za slikom, ali ne i slika sama:

Od groznice zažareno lice,
večer mutna vidikom se klati.
Strašne vesti nekom bruje žice,
neki prozor vetar o zid mlati.

Kobno zviždi bura puna jeze,
čudno ljudski zapliću se puti;
za životom namiču se reze,
pod grlom se oštre noži ljuti

(Suton).[45] Kao u ovim strofama, sve je to probijanje ka desetercu (ovde u završnim stihovima, možda najčistije u pretposlednjem

[44] Ovo osećanje deseterca u jezgru je Panićeve knjige o Filipu Višnjiću (*Filip Višnjić pesnik bune,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1956; drugo izdanje s Višnjićevim pesmama: *Prosveta,* Beograd, 1967), knjige koja će ga, sigurno, najduže preživeti. Ono je u osnovi njegove pretežno pozitivističke deskripcije Višnjićeve poezije, koja je bez sumnje neuporedivo značajnija u tumačenju *istorijskog* osnova Višnjićevog epa negoli u tumačenju poetsko-estetske njegove stvarnosti: neka vrsta unutarnjeg, gotovo instinktivnog, regulatora koji, neiskazan, ipak ostaje nezaobilazno jemstvo snalaženja u sferi ovog pretežno pozitivističkog opisivanja. U potpunoj suprotnosti čvrsto zasvođenim rečenicama ove analitičke deskripcije jesu rečenice koje je Panić-Surep ispisao pokušavajući da »dočara« atmosferu Višnjićevoga doba i samog Višnjića: tada je padao u usiljenosti svog »narodnjačenja« iz poema i poetizacije (umesto poezije) iz knjige *Kad su živi zavideli mrtvima.* Ima tu i divljenja (koje ne jednom postaje strahopoštovanje), što ga sputava i u mašti i u reči. To divljenje je duboko: svako ko je imao prilike da čuje Panića-Surepa kako izgovara epske deseterce, razumeće i emocionalnu pretpostavku njegovog opisa Višnjića, dok gusla: »Kad takav sedne i zapeva, usredsređeni pogledi posmatrača postepeno ga izdvajaju iz gomile prisutnih i razgranjavaju do neviđena čoveka« (v. u drugom izdanju monografije, str. 41), a možda i ove njegove poetizacije kao udes divljenja i strahopoštovanja što oduzima reč i vezuje jezik.

[45] *Pregled,* 1937, knj. XIII, sv. 166; *Ti dolaziš, Svetlost zemaljska, Trideset leta.*

stihu: »za životom namiču se reze«), i, istovremeno, probijanje kroz nevidelo Zla, od slutnje Zla ka njegovoj slici koja ne može da se ukristališe u jasnije linije, da dođe do veće vidljivosti, ali i kao u predskazanju, kao u nekakvom vidovnjaštvu koje, ovde, gde Panić sluti kako se pod grlom oštre noževi, nije li predskazanje četničke, koljaške, kame, pa bi to bio susret ovoga vidovnjačkoga, predskazujućega, duha, i nastupajuće Noći Zla, u ovim desetercima, susret anahronosti i budućnosti u času pretnje sveopšteg likovanja Zla anahronosti »zlih suđaja« i noževa pod grlom?[46] U tom grču, kad čovek na zemlji ne zna »čime« da živi,[47] dok »senkom straši nakostrešen grm«, i caruje tama zavetne priče, a ljude »davi snova mutna reka«,[48] i deseterac je samo grč za desetercem: ono što izbije, samoodbrambeno, u ovome Zlu što vraća arhaičnosti (kad kao da *Surep* pokušava u *Paniću* da otvori oči), samo na mahove, ali čime ne može da se živi, onako kako ne može prošlošću da se živi: »Putevi dugi nam, krivi, / tegobno, pusto sve u nas. / *Prošlošću teško se živi.* / Čekamo spas. /. . . / Putniče s beskrajna druma, / svrati do nas«.[49] Milorad Panić-Surep nikada se više nije vraćao ovakvim stihovima, kao što se ova Noć nije vraćala po njega. Ali možda je pravi pesnički hleb, prava pesnička žeravica Panićeva upravo u tom grču za desetercem, pa ti stihovi anahronog romantizma ipak zavređuju napor probijanja do njihovoga skrivenog, zapretanog jezgra, kroz druge Panićeve pesme (»između bekstava i doziva«): možda se i u poeziji ovoga pesnika sa nama dešava isto što i u vekovima, kada se ne mirimo da u njima više nema života, pa treba, bar tu, poslušati njega: »Želi li neko daleki život da oseti, da ga se dotakne kao hleba ili žeravice, valja mu kopati. Žar je u dubinama, zapretan«.[50]

[46] V. i stihove u pesmi *Ponoć sela* (u kombinaciji deveterca sa desetercem): »Pijani svati nemirenih duša / selima seju otrovni sad. / Pobiće njive led ili suša, / umreće neko čedan i mlad. / — / *Blesnuće iznad nečije glave / čeličnog noža britki rez;* / zelenim bezom zgažene trave / ostaće samo rumeni vez«.

[47] »Zagledanom u vidik taj sivi / niko ruku ni srce da dâ. / Čime da se još na tebi živi, / zemljo moja voljena i zla? / — / Za laž toplu ponestalo sanja, / oku puko u večer put strm; / suva lišća i provala granja / senkom straši nakostrešen grm.« (U knjigama *Ti dolaziš* i *Trideset leta* pod naslovom *Putem;* u knjizi *Svetlost zemaljska* bez naslova.)

[48] »Kad ljudi pospe kao deca / davi ih snova mutna reka« *(»Na zapadu je raspaljen brast . . .«)*

[49] U pesmi bez naslova: *»Putevi dugi nam, krivi . . .« (Ti dolaziš, Svetlost zemaljska).*

[50] *Kad su živi zavideli mrtvima, Pomenik zapisivača.* str. 235.

Siniša Paunović

Siniša Paunović, novinar, feljtonista i prozni pisac, štampao je i knjige pesama: *Iz kutova duše* (Beograd, 1927), *Pesnikove molitve* (pesme u prozi, Beograd, 1928) i *Na raskršću* (Beograd, 1932). Za ovu poslednju knjigu, luksuzno štampanu, u grafičkoj obradi i sa ilustracijama V. Žedrinskog, sa muzičkim prilozima Miloja Milojevića i Mihaila Vukdragovića (muzički prilog Mihovila Logara, kako se kaže u napomeni, iz tehničkih razloga nije objavljen), predgovor je napisao Momčilo Nastasijević. U knjizi *Na raskršću* mogao je Nastasijević da nađe i poneki odjek samoga sebe, možda pre svega u pesmi *Obnovljenje* (iz 1927): *»Zaplavilo, zarumenilo, / u duši opet zadanilo,* / kao nekad, ko davno, / veliki Bože s visina / . . . / *Pa biva dobro* dušom i telom, / *pa biva* drago: / *toplina srcem, bistrina okom:* / sinoćna suza posta jutros smeh!« Nastasijević je u ovome bezličnom (i nadličnom): *zaplovilo, zarumenilo;* u onome trajnom, a neodređenom: »pa *biva«,* u lučnom spregu, kojim se imenica u nominativu uz imenicu u instrumentalu, neposredno, bez glagolske pomoći, povezuje (»toplina srcem«, »bistrina okom«), i čime se sve atemporalno (»zaplovilo«, »biva«) produbljuje. Večnost mrzi glagole. Ali zato mrzi i objekt. Traženje večnog (Nastasijevićeve »iskoni«, što se neprestano vraća), jeste odbijanje objekta; u praksi jezika (kao jedinoj praksi atemporalnosti), to je okretanje subjekta samome sebi kao objektu. To je iluzija »iskoni« kao iluzija samodatosti; »čistota« i »apsolutnost« ovoga apsolutnog bivanja jeste čistota ovoga subjekta bez spoljnjeg

objekta: bez spoljašnjosti, bez »drugog«. Sve »krotko«, u Nastasijeviću, ali i sve »vanpolno«, jeste od ove »iskoni« kao vanpredmetnosti. Vanpolno je u sebe samo neprestano povratno: ono što »biva«, ono »zaplavilo« ili »zarumenilo«, ono bez objekta svoje težnje, ili ova samodatost.

Nastasijević je ovo »vanpolno« otkrivao u Paunovićevim stihovima. On nije citirao nastasijevićevsku pesmu *Obnovljenje* (možda i zato što odviše podseća na njega?), kao ilustraciju svoje tvrdnje da, u Paunovićevim stihovima, »... ispod slepog seksa najednom progledava nešto iskonski toplo i krotko vanpolnošću«, nego je naveo stihove:

Kad kiša sipi ulicama
Bože, po jeseni čeznem da hodim,
Tužne pesme da pevam
Razgovore da vodim

(Molitva moja u jesen).[1] Međutim, Nastasijević je, navodeći ovu strofu, izbacio njena dva završna stiha, iako se oni, i sintaksički i melodijski, *neposredno* naslanjaju na ovo »Razgovore da vodim«, kao bliže određenje tih »razgovora«: »... noću / pod prozorima nepoznatih žena«. Zašto je on to učinio? Očigledno, sentimentalizam, koji se u ovim stihovima utrkuje sa banalnošću, pa i vulgarnošću, morao je duboko da odbije Nastasijevića. Ova ista strofa je i na početku pesme *Molitva moja u jesen* (tamo, ovi razgovori su »plačni«: umesto: »noću«, tu je »plačne«), a svemu tome sledi velika raspričanost o tim »razgovorima«: »Da im pričam, da kazujem: / kako je teško imati ludo srce / kao moje, / a još teže — nositi ga / krvavo / na dlanu rođene ruke! ... / — / Godinama ga nositi! ... / Na svakom raskršću zastati / i uzalud prositi / milost / od ljudi, lista, travke, crva: / da mu odvagnu teret velike, / svečovečanske, / sveopšte ljubavi ...« Nema tu ni najslabijeg odjeka onoga *pevanja*, od koga je, kao od »fenomena fenomena«, Nastasijević očekivao da nas vrati suštinama, samome biću, da nas spase od »razumnog automatizma«;[2] to je

[1] U knjizi *Na raskršću*.

[2] »Pevati kad se, avaj, i ono suštastveno u nama što je raspevana tišina, što je po sebi poj, kad se ono razdešava u sumnjičavu napuklost, u ciku zaludnog samorazjedanja, ili u trubljenje svemoći, (a često nema se ni toliko moći bar da se ostane u sebi, kamo li iziđe iz sebe); kad se i ono malo, što bi ostavljeno samo sebi možda i zapevalo, uludo istroši na estetizovanje pred samim sobom izglumljenog blaženstva ili paćeništva, ili na uistinjenje nečega što je suštinska laž; kad se smrtonosnom igrom na konopcu paradoksa, u stvari, često i od samog sebe, prikriva vrlo nežna nega zavojitog spužića svoga ja, ili očajanje pred bespućem lične promašenosti; pevati i tada, i uprkos svemu tome, znak je: / Možda ipak neće čovek, ništeći sebe u samoobmani da peva, da stvara, možda se ipak neće potkopati do te mere da ga najzad, suštinski otsečenog od svega, više nemadne ni u samome sebi. Jer je pevanje, taj fenomen fenomena, toliko u nama duboko početno, da nam i krajnji ishod otvara. Jer je pevanje spoj sebe sa svim, jer je ono ostvariti sebe u svemu, sve u sebi« (u predgovoru knjizi *Na raskršću;* i, dalje, u istom tekstu: »... osetiti, ako i nejasno, živu liniju iskoni u sebi, kad se već činilo da je nepovratno utrnula; propevati makar i promuklo i bez glasa, kad je pevanje još samo dar priprostih duša, još uvek jedini izraz onih koje nije zahvatio urazumljujući talas kulture; kad za poslednjih stoleća čitav hod te iste kulture kao da je neminovno vodio, i vodi, neumitnosti jednog razumnog automatizma«).

»automatizam« ove raspričanosti, u stilu mitologije neshvaćenog pesnika, koji srce (puno »svečovečanske, / sveopšte ljubavi«) nosi »krvavo / na dlanu rođene ruke«: jedna banalnost bez ritma. Međutim, sve da ova raspričanost i nije u ovoj meri simbolički banalna i ritmički prozna, Nastasijević bi se užasnuo od nje i kao od mase reči koja mu je uvek bila, zaverenome najdubljoj koncentraciji, najvećem jezičkom sažimanju, tuđa, ali i kao od određivanja onih »razgovora« iz stiha »Razgovore da vodim«. Kada Nastasijević prekida Paunovića na kraju tog stiha, on ga *zaustavlja* na samoj obali ove raspričanosti, te jezičke mase, dekoncentracije, ali ga, jednovremeno, *zadržava* u neodređenosti; ovo »Razgovore da vodim« isto toliko zrači žudnjom za dodirom, koja se ne ograničava svojom određenošću (koja je neka »čista« žudnja, upravo zato što razgovor ostaje neodređen), koliko je i jemstvo izvesne muklosti kao sugestije nekoga u unutrašnjosti sluha zadržanog pevanja, na način tipično Nastasijevićev. Pevanje, od kojeg je Nastasijević očekivao sámo biće, nikada nije otvoreno: nikada ono ne dolazi do svoje pune verbalne materijalizacije, nikada se ne iscrpljuje melodijskom linijom fraze, nego je uvek (i to pre svega) u ovome što je »ispod« te fraze, kao neka *zadržana* raspevanost, ona koja je stigla do na sami svoj prag, ali taj prag ne prelazi. Veoma česta muklost Nastasijevićeve strofe jeste ova potisnuta ili latentna, a ne otvorena raspevanost, to *unutrašnje* pevanje koje zahteva, podjednako, i odbijanje »razumnog automatizma« i odbijanje verbalnoga (i verbalno-melodijskog) automatizma, uskraćivanje, kao osnovnu funkciju snage koju hoće Nastasijević, stalnu redukciju, u svakome pogledu, veliko, sažimajuće, zatvaranje (i sa idealom pesme ćutećeg kamena).

Ostvarivati se ne-ostvarivanjem, zadržavanjem, to je suštastveni ideal Nastasijevićev: taj ideal traži od Nastasijevića da prekine Paunovića (i to brutalno, kao da mu šaku stavlja na usta) usred rečenice »Razgovore da vodim / plačne / pod prozorima nepoznatih žena«; to je ono što u stihovima Siniše Paunovića »progledava (. . .) krotko vanpolnošću« samo po cenu ovakvoga nasilja nad Paunovićevim govorenjem, koje je govorenje sentimentalizma kao do bljutavosti nemoćne polnosti, ili, čak, kao polne nemoći pod maskom »krotkosti« što govori o svečovečanskoj, sveopštoj ljubavi (sa krvavim srcem na dlanu). Žudnja, koju Nastasijević jedino hoće, jeste žudnja bez predmeta: ona koja je »fenomen fenomena« svake žudnje, zato što predmetom nije određena i ograničena, i kojom bi imalo da se oglasi pevanje, kao »fenomen fenomena«: kao glas samoga suštastva, bića, jer kao same vanpredmetnosti i bespredmetnosti (kao ono što, u tome smislu, ne služi ni osećanju ni misli). Kod Paunovića, sve je opredmećivanje bespredmetnog, i to na najnižem nivou banalnosti. Sve »iskonski toplo i krotko vanpolnošću« umire tu, neslavno, »pod prozorima nepoznatih žena«. Ti »prozori« ne mogu biti za Nastasijevića, nikako: morao je on da ih izbaci iz strofe Siniše Paunovića, onako kako je, zaveren »krotkoj vanpolnosti«, pokušavao sâm da progleda »ispod seksa«. Za Nastasijevića banalnost nije samo u tim »prozorima nepoznatih žena« Paunovićevih; ona je u svakom određivanju i ostvarenju, u svemu što ima svoj objekt, kao određeni cilj (i kao određeni uzrok svog kretanja), i što je njime objektivirano, otuđeno od samoga sebe, i u toj otuđenosti banalno: put banalnosti je, za njega, put ka objektu, put želje ka svome ostvarivanju (makar i samo »kazivanjem«, verbalno).

Užasavajući se od »razumnog automatizma«, kao neumitnosti kulture »poslednjih stoleća«, Nastasijević se užasavao od neumitnosti »automatizma« utilitarističkog građanskog sveta posedovanja, kao od »automatizma« otuđujućeg i samo-otuđujućeg osvajanja (i to na svakoj ravni), koje druge po-stvaruje, pretvarajući ih u objekte ovoga osvajačko-po-stvarujućeg subjekta (koji se, međutim, u tome i sâm po-stvaruje: »Love, / a ulovljeni«).[3] U tome je on išao do otpora *svakom* kretanju

[3] V. Nastasijevićevu pesmu *Reči u kamenu, IX* (u knjizi *Pet lirskih krugova*, Beograd, 1932): »Korak ih / povazda u lov. / — / Zamku to zapinje ruka, / noga u zamci. / — Love, / a ulovljeni. / — / S večeri, tugo, / ko kome

subjekta ka objektu: spasavanje od ništavila u koje posvećuje ovaj »razumni automatizam« jeste spasavanje od objekta, njegovo odbijanje, odbijanjem sopstvene želje. Biće progovara u odsustvu objekta: iskon propevava (kao sámo biće) jedino u »krotkosti« (kao u nemanju i neželjenju). Kad prećutkuje stihove Siniše Paunovića, u pesmi *Molitva moja u jesen,* Nastasijević prećutkuje, neosporno, Paunovićevu istinu; ali otkriva, upravo tim prećutkivanjem, da je osnovna *tehnika* ove »iskonske (. . .) krotkosti«, ili »vanpolnosti«, kao samoga iskona koji u srpskom jeziku zahteva srednji rod (». . . zaplavilo, zarumenilo«),[4] *tehnika ovoga prećutkivanja objekta,* ali, samim tim, i tehnika potiskivanja subjekta. Gde je subjekt, tu je i objekt; gde je objekt, tu nema krotkosti.[5] Ideal krotkosti zahteva ovakvo »sklapanje« objekta. Sve ne-krotko, ako mu se *sakrije* objekt (ovako baš, doslovce: kao što Nastasijević sakriva Paunovićev objekt), *obećava se* kao krotko: sve »polno«, u konkretnoj želji, apstrahuje se, pravcem ka »vanpolnosti« kao ka samome iskonu, koji je vanvremen, ne zna za kretanje, za ma kakvu diferencijaciju, onu »polnosti«, ali i onu subjekta i objekta.

Vrhunska (idealna) krotkost je u nemanju objekta; u egzistenciji, ona zahteva askezu, kao samonasilje; u jeziku, ona iznuđuje istrzanje subjekta iz celine stvarnosti njegove rečenice, iz totaliteta koji on, svojom željom, čini sa objektom. Osnovna tehnika Nastasijevićeva određena je željom za ovom krotkošću, kojom će iskon da progleda »ispod seksa«: ispod želje, namere, ispod kretanja ka objektu: iskon kao ono van želje, van objekta,

plen?« — V., u vezi sa ovim, završne reči u kritičkoj beleški o Paunovićevoj knjizi *Iz kutova duše (Letopis Matice srpske,* 1927, CCCXIV, 1; potpisano *M. K.):* »Okretan se pokazao g. Paunović u reklami. Danima je pokazivana u prestonici njegova slika na platnu u kinematografu, zajedno sa slikama glumaca i glumica, i sa reklamama prodavaca nameštaja i likera, naravno s najvećim komplimentima za mladog pesnika. I knjiga je razgrabljena za nekoliko dana«.

[4] V. kod Nastasijevića: »teklo nam teklo na vale« *(Vrbe);* »uviru gde izviralo« *(Gluhote, IV);* »bol i to je, / i zacrnelo« *(Gluhote, IX);* »nedoljubljeno zaboluje« *(Suton,* sve u *Pet lirskih krugova).*

[5] Ništa nije dovoljno *krotko* da bi bilo izvan tehnike (pa, sledstveno tome, i izvan pretnje »automatizma«). U susretu Nastasijevića sa Paunovićem, u načinu na koji je on citirao Paunovića, otkriva se još jednom: da i iskon ovoga pesnika, koji je toliko govorio protiv »razumnog automatizma«, ima svoj automatizam koji ne samo što se može razumeti, jer je »razuman«, nego se može primenjivati, pa makar i samo delimično, i u materiji tuđih stihova, napisanih daleko od ideala ovoga iskona.

ali i van subjekta. Krotkost je mir neželjenja u kome se gubi, kao u ambisu, subjekt (želeći), sa svojim objektom, a taj ambis je iskon: pre-subjektivnost. Tom tehnikom, kojom se subjektu *uskraćuje* objekt (ali kojom se njemu uskraćuje i on sâm, koji je neodvojiv od objekta, i u rečenici egzistencije i u rečenici jezika: nikada stvarno krotak), čak i Siniša Paunović može da se nađe na putu ka krotkosti, pa makar i u najmanjoj mogućnoj meri. Ako sam Nastasijević, nepomiren sa »razumnim automatizmom« epohe buržoaskog utilitarizma, ali i sa svakim »automatizmom« egzistencije i jezika, nužnim na ravni nezavršivog dvosmernog kretanja u totalitetu subjekt — objekt, onda ću, posle navedenih stihova (i brisanja onih razgovora »pod prozorima«), da navedem još samo stihove:

U jesen ženska su srca umoljiva,
u jesen ženska su srca bolećiva,

ali ne i stihove koji im slede (i to, ponovo, u slavu banalnosti):

i saslušaće kazivanja, —
čudna kazivanja pesnika sanjalice
ludo zaljubljenog u sve lepo na svetu!

Ne odbacujem (ako sam Nastasijević) ove stihove samo zbog njihove banalnosti (kao »polnosti« koja je, nesposobnošću za ma kakvu sublimaciju, osuđena na ovakve grimase pesnika »ludo zaljubljenog (!) u sve lepo na svetu«), nego i zato što odbacujem i samu ideju o »kazivanju« i ostvarljivosti (» . . . i saslušaće«). Ideal nije kazivanje, kao osvajanje samoga sebe, kretanjem ka objektu želje, artikulacijom koja, kao samoodređivanje u ovome kretanju, podrazumeva *otvaranje;* ideal je krotkost neželjenja, zatvaranje ili subjekt bez objekta (kroz koji ima da »propeva« vansubjektivni i van-govorni iskon) u jeziku, ideal je »reč-biće«, a ne »reč-simbol«[6] (reč bez drugosti, bez objekta (sveta) izvan sebe: apsolutna reč, kao reč koja se odnosi isključivo na samu sebe, reč »po sebi«, kao reč onoga suštastvenog u nama, »što je raspevana tišina, što je po sebi poj«). U stvarnosti, koja je

[6] »Pokušaj da se odbaci *reč-simbol* i prihvati *reč-biće* prvi put se odlučno, svesno i dosledno u okvirima naše poezije javlja kod Momčila Nastasijevića« (Novica Petković, *Snaga i nemoć reči; Putevi*, 1962, god. VIII, br. 6).

stvarnost neiskorenljivoga govora, taj ideal je govor ne-govorom, kao govor zatvorenih usta, ili pokret ruku koje, međutim, ostaju skrštene.[7] To je ne-činjenje umesto činjenja, u zgađenosti na

[7] U svojoj pobuni protiv otuđujućeg »razumnog automatizma«, Nastasijević je tražio otuđenje od svakog automatizma, ali, u suštini, i od kulture. Biće, odsutno u čoveku ovoga »razumnog automatizma« (u njemu, »suštinski otsečenom od svega«, tu, gde se, u lovu ulovljenih, ne zna *»ko kome plen«),* nije u budućem svetu, oslobođenom od tog »automatizma« koji sve pretvara u plen lova, nije u kretanju ka tome svetu, pa čak ni u svetu uopšte, nego je u iskoni čija »živa linija« propevava još samo tamo gde su »priproste duše«, jer je taj iskon ne samo pre »urazumljujućeg talasa« kulture »za poslednjih stoleća« nego i pre kulture uopšte, ono što može da propeva kroz nas, a ne može se ni videti ni misliti, jer izmiče našem pogledu koji stiže samo dotle dokle stiže kultura (ili lov).

Iskon je, Nastasijevićev, *ono pre lova, kao pre svesti:* kao pre diferencijacije subjekta i objekta, pre govora (koji je govor te diferencijacije) i pre kretanja (koje je kretanje same te diferencijacije). Iskon je velika tišina sadržanosti svega u svemu, kao tišina apsolutnog jedinstva, kao samo biće, — koje nije tu gde smo mi (gde je lov subjekta na samoga sebe, lovom na objekt), i zato je u iskoni, i, čak, kao sami taj iskon (sinonimno njemu), — tišina koja ne zadovoljava se ni »priprostom dušom« (kao što je ona »rodne melodije«: folklora), nego zahteva totalizaciju otuđenja: ne samo otuđenje od »razumnog« (i svakoga drugog) automatizma, nego i od nas samih (koji, i kao »priproste duše«, pripadamo kulturi i govoru, protivurečeći iskonu): »I dublje li nas nema, / dublje se otvori spasenje« *(Jedinoj).* Spas je u našoj odsutnosti, jer je biće (iskon) tamo gde nismo mi. Biće je u ne-biću: »do u bespuće, znaj / putem je ovim grenje« (— u istoj pesmi); ne ide se oplođenju, plodu »na pir«, — korak ka biću nije korak rađanja nego korak mrenja pa se zato poručuje roditelju: »I ne kao ti / Strmoglav oplođenju / Slepo na pir« *(Roditelju),* — i to nigde, i ni u čemu: ni u egzistenciji (putem ka drugome), ni u jeziku (putem ka objektu). »Mrenjem za života / skidam sa sebe slepi rođaja znak« (— u istoj pesmi): *hoće se »reč-biće«, a ne »reč-simbol«, jer se neće svet (bez bića) nego biće (bez sveta, kao sâm iskon).*

Ako već *mora* da se govori (da se oplođava govorom), onda je ideal da se sačuva, i u plodu, apsolutna čednost (»Čedni to presahnuti u plodu«, — *Jedinoj):* ideal je *da se presahne, pregori,* da bi se rasvetlilo biće, sjaj bića je sjaj pregorevanja (pa je to i najbitniji sjaj Nastasijevićeve pesme: »Kao pregorelo je sve, / a sve živi«, — *Sivi trenutak),* tamni sjaj iskona, za koji zna samo »plod bez ploda« (»Ja plod bez ploda tvoj«, — *Roditelju),* ili koji je, *iskon, plod ove besplodnosti, ovoga zadržavanja ploda.* (Ako ne nađem sina, naći ću iskon.) Govori se, pod ovim tipično asketskim imperativom presahnjivanja, pregorevanja, u žudnji za ranom, kroz koju »prizivlju se biti« (»Ubod li, / to buja ubistvu, / to ljubim. / — / Vreo vrh maču / zažudi do balčaka u telo. / — / Jer i kroz ranu, / i tiše tim, / prizivlju se biti«, jer » . . . Nema za mene bilja ovde dole«, — *Dve rane),* govori se stvaranjem »neprohoda« (i bespuća) tamo gde je bila lakoća (i put): »To kuda neprihod im, / čudno mi se otvori put. / — / To kuda stupaj ih laki, / stuknem, brale« *(Osama na trgu).* Ne kaže se: *stupaju* (lako), nego: *stupaj ih.* Glagol se gubi u imenici, lakoća kretanja iščezava u stvrdnutosti ovoga »stupaj ih«; ne postoji jedinstvo čoveka i radnje (jedinstvo kojim je ta radnja čovekova, radnja kojom čovek biva čovekom), i nema čak ni radnje (ovde:

opšti »lov«, ili, tu, gde smo na »lov« osuđeni (bez obzira da li znamo ili ne znamo ko je kome plen) — gde smo osuđeni na činjenje: gde »reč-biće« ostaje neodvojiva od »reči-simbola«, onako kako biće ostaje neodvojivo od sveta, od egzistencije rada i egzistencije radnog značenja, — ovo *ne-činjenje kao činjenje*, kao ne-svet usred sveta, ono-stranost usred ovo-stranosti, ćutanje »iskoni« usred »kazivanja«. To je (pa makar samo kao ideal) Paunović, iz knjige *Na raskršću*, koga navodi Nastasijević:

ima nas u svetu
čiji glas se čuje
i kad su nam usta zatvorena,
čije se milovanje oseća
i kad su nam skrštene ruke!

stupanja), u jedinstvenosti pokreta (stupanja, kao makar mehanicističke sukcesije niza »stupaja«, i vremena kao toka ovih trenutaka), nego je to stupaj, odvojen od čoveka, kao nešto sudbinsko, čemu je čovek dat, pa ljudi ne stupaju, nego je to ovo »stupaj ih«: čovek je objekt ovoga stupanja zamrznutog u stupaj. Ono »laki«, koje Nastasijević vezuje uz »stupaj ih«, svakako izražava njegovo nemirenje sa lakoćom, ali je u kontradikciji sa ovim »stupaj ih«, za koje se ne može vezati: »stupaj ih«, to je »neprohod«, njegova najava, trenutak zastoja verbalnog automatizma, njegova kriza, udarac (mukli) njegovom jezičkom oticanju; praznina, — koja se otvara između ove imenice umesto glagola (ovoga imeničkog nekretanja umesto glagolskog pokreta, i to tim većeg nekretanja zbog toga što je ova imenica potpuno izvan jezičke prakse svakodnevice), i ovoga »ih«, — jeste obećanje provalije između čoveka i njegove radnje (one radnje kojom jesam, bivam), praznina (»neprohod«) između mene i mene samoga, »neprohod« kao teškoća umesto lakoće, ali i »neprohod« ovog čoveka prema samom sebi, tog subjekta koga ova radnja, odvajajući se od njega, odvaja od njega samoga, cepa ga, otvara pukotinu u njemu.

Tako se sukob sa svetom »razumnog automatizma« buržoaskog posedovanja u kome je *biti* isto što i *imati*, a drugi, kojim se subjekt ostvaruje, isto što i *objekt* koji on poseduje, završava kao *mističko-asketski sukob* sa samim *biti* i *imati*, »mrenjem za života«: na ravni jezika, kao ovaj sukob sa glagolom, odbijanjem objekta i, u tome, otuđujućim samoobjektiviranjem u koje prerasta otuđenje od otuđujućeg »lova« svakog na svakog. (Tako da se sintaksički poredak Nastasijevićev posuvraćuje, onako kako se posuvraćuje odnos između subjekta i objekta. Sintaksička inverzija ponavlja inverziju subjekta i objekta, koja podrazumeva inverziju ne-bića i bića, »mrenja« i spasenja: bića kao ne-bića, i »mrenja« kao spasenja, slepila kao apsolutnog progledavanja, neznanja kao apsolutnog znanja, ili kao znanja apsolutnosti.) Nastasijević je u toj inverziji asketskog samootuđivanja od otuđenog sveta nalazio, povremeno, veliku gustinu govora, koherentnost teksta: bića se ne nalaze, između njih je »neprohod«, ali reči se užljebljuju jedna u drugu (i to tim dublje što je teži ovaj »neprohod«, u žudnji za »mrenjem« kao za povratkom biću sklonjenom u iskon: ne, zato, u prvome krugu Nastasijevićevih *Pet lirskih krugova*, u ciklusu pesama *Jutarnje*, nego u kasnijim krugovima i od večeri ka noći, ka gluhoti kamena, sve izrazitije).

(San proletnje noći, 6), ali samo zato što su i ovi njegovi stihovi iščupani iz konteksta, iz celine pesme u kojoj se Paunović obraća izvesnoj *Gospi*, koja uzalud pokušava da navuče »crne zastore na svoje prozore«, da ne bi videla »nekoga« (koji je on sâm) kada »ulicom mine«; videće ga ta Gospa uprkos zavesama, pa »čak i zaklopljenih očiju«: njegova (Paunovićeva) ljubav je takva, da od nje ne spasava ni sklapanje očiju:

Gospo,
da li ti je poznato
da se, katkad,
ponešto što je danima udaljeno,
ko na dnevnoj svetlosti julskoga sunca
i u pomrčini može videti?!

Čak i zaklopljenih očiju
ako je samo srce otvoreno,
kao tvoje,
koje bi noćas samo sebe da ubije!

One se povezuju ovim objektivirajućim »stupaj ih«, »korak ih«, u pretvaranju subjekta u objekt, a zatim još i dativom, najčešće, i instrumentalom, kojima kao da je, takođe, subjektu *data* njegova podvrgnutost nedokučnoj moći (ali, ne retko, i ukrštanjem dativa i instrumentala, gde je tamna gustina izraza najveća: »*Tuđini umom* ja ginuo«, — *Đurđevci;* »Blud *bludu / svilom* u netrag to«, — *Reči u kamenu, VII*), i to uvek potiskivanjem glagola (njegovim pomeničavanjem ili, čak, i odstranjivanjem), pravcem ka primitivnim oblicima (kao »ne« umesto »nije« ili, čak, »nema«, »nemam«, uz gestikularno-pokazno »to«, ali bez gesta: »Oh, to je, / pokoja nẽ«, — *Grobnoj;* »šapata nespokoju ovom / Vapaja ne«, — *Gluhote, II;* »dublje tim leka mi ne«, — *Gluhote, VIII*), i u sukobu sa radnim, neizlečivo glagolskim jezikom, čija istorija jeste istorija uvećane radne efikasnosti, istorija »automatizma« protiv »neprohoda«.

Nastasijević je nalazio *napetost* rečenice u ovom sukobu sa težnjom jezika za što većom efikasnošću: to je ona unutarnja dramatična slojevitost, kao delo ukrštanja protivurečnih sila imeničko–»večnog«, atemporalnog, i glagolski vremenskog i vremenitog, »primitivnog« i onoga od »razumnog automatizma« (»Lepota jer / zaslepi me / i nem«, — *Gluhote, VI);* ali, tu je nalazio, istovremeno, i *izveštačenost*. »Neprohod« vodi, podjednako, i napetosti i izveštačenosti: on spasava govor od rasejanosti u lakoći »razumnog automatizma«, ali po cenu ove izveštačenosti koja je u neprirodnosti samoga htenja »neprohoda«: u neprirodnosti asketskog *biti kao ne biti* i nemati. Zbog toga se tragičnost ovoga asketskog samootuđenja, kao spasenja od otuđenosti sveta buržoaskog »razumnog automatizma«, i u trenucima najveće napetosti (i najvećega poetskog zračenja) Nastasijevićevoga govora, natpevava sa artificijelnošću, i od nje je neodvojiva. Da li je suštinska tragedija, čiji glasovi tu odjekuju, *tragedija artificijelnosti* kao tragedija bića koje u svetu otuđenosti (»neprohoda« čoveka prema drugome, i prema sebi samome), interiorizacijom otuđenja (samootuđenjem), traži svoje suštastvo?

Sve je to sušta suprotnost Nastasijeviću: ne samo onako kako je ne-poezija suprotnost poeziji, nego i onako kako je Nastasijevićev iskon nepomirljivo suprotan ovome »progledavanju« za druge, ovoj mitologiji »srca otvorenog«, koje i »u pomrčini može videti« »... ko na podnevnoj svetlosti julskoga sunca« (ili mitologiji »krvavoga srca«, onoga *»na dlanu«* i, pomalo, na drainčevskom »pazaru«, ali bez Drainčeve verbalne snage). U svetu govora, Nastasijević jeste upravo kao suprotnost ovoj »podnevnoj svetlosti julskog sunca«; on ne diže, nego spušta »zavese« između subjekta i objekta, kao između subjekta i njega samoga, da bi »progledao« iskon, koji, sâm, izmiče pogledu. On je, totalno, anti-Paunović; zbog toga, kada se, ovako, nađe pred zadatkom da prihvati Paunovića (a kako se tu našao?), on ga »skraćuje«, ali *ništa manje nego, zaista, za njega samoga* (za Paunovića), zadovoljavajući svoju intelektualnu savest, ovde povređenu, van svake sumnje, time što će, posle pet redaka istrgnutih iz pesme-poruke Gospi »iza crnih zavesa« *San proletnje noći, 6,* tek samo da učini izvesnu ogradu (i to hvaleći ove stihove): »Samo tih pet redaka, pa bi bilo dosta da se Paunovićevoj lirici posveti ozbiljnija pažnja, iako je ona još uvek ‚na raskršću', iako se još uvek koleba između rastapanja sentimenta, istina krepkog i neposrednog, ali koji ne odnosi nikuda dalje sa spiralnog terena svoga ja, i između, u poslednje vreme među mladima dosta ukorenjenog socijalnog objektivizma (opore materije u kojoj su i mnogo jači iz leta raspevanosti zaramali kroz bolju ili goru prozu)«.

Ali, kako posvetiti »ozbiljniju pažnju« Paunoviću ako *ne vraćajući* onih pet redaka u celinu pesme iz koje su istrgnuti, upravo kao u stvarnost ovoga »sentimenta«, na taj »spiralni teren« Paunovićevoga Ja? Ako se sa »spiralnog terena svoga ja« ovde ne ide »nikuda dalje«, to je zbog toga što je to Ja zatvoreno u krug htenja zadržanog na ravni brutalnosti i »srdžbe« sveopšteg sukoba (i to, sigurno, upravo onoga koji je Nastasijevića i odbio putem sna o neostvarivanju, lomljenjem sopstvene želje i sopstvenog bića), i u kome nije mogućno nikakvo pevanje. Nije slučajno što je Paunović najviši stepen pevanja našao u času kada je pokušao da se odvoji od ove brutalnosti (u sonetu *Dijalog na vodi,* u knjizi *Na raskršću),* pozivajući na put »bez srdžbe« (pa makar i nemoćan da taj put zamisli drugačije nego kao put u molitvi »ćutljivom bogu«: »idi bez srdžbe, kao da se moliš / ćutljivom bogu što bdi sa visine«):

Jesi li ikad sanjala o sreći,
ostani duže u tom talasanju:
voli, al zašto? — Ćuti, nemoj reći!
ako i pružim ruku tvom plamsanju.

Na ovoj vodi — u mojoj blizini, —
čistinom ovom, ovim dubinama
idi u susret suncu i vedrini,
celivaj čela večnim tišinama.

San o sreći je »talasanje« u kome treba ostati, kao u voljenju koje se ne pita o svom uzroku; on posvećuje u ćutanje, i jeste jedino dok je ćutanje; ali on ovako rastvara sve neposredno-empirijsko: to je ovo »talasanje« i »plamsanje«, ova »voda« (»čistinom ovom, ovim dubinama«), u stilu tipično novoromantičarske dematerijalizacije i apstrahovanja egzistencijalno-konkretnog vaniskustveno-apstraktnim radnjama: »... pružim ruku tvom plamsanju«, »celivaj čela večnim tišinama«. To je, u potpunosti, govor po novoromantičarskom modelu tridesetih godina, kao govor blage unutarnje raspevanosti, koji Paunović ovde pokušava da prihvati pokušavajući da se odazove na poziv: »Idi bez srdžbe«: govor kojim traži se »krotka vanpolnost« estetiziranog novoromantičarskog »anđeostva«. Taj govor, međutim, koji ostaje ovde opterećen epigonstvom, Paunović nije ni pokušao da učini svojim (pesma *Dijalog na vodi* ostala je, stilski, u njegovim zbirkama stihova usamljena): on je daleko od svake (a ne samo Nastasijevićeve) »krotke vanpolnosti«; ovo: »Ćuti, nemoj reći! / — / ako i pružim ruku tvom plamsanju« (to, što je kao samo »talasanje« koje, u govoru, izaziva poziv na krotkost: »Idi bez srdžbe«), ugušio je on *brutalnošću »srdžbe« sveta sveopšte konkurencije,* koja prodire i u ljubav, i koja estetizirani govor ovoga »talasanja« (ili govor onih »čiji glas se čuje« i onda kad su im »usta zatvorena«) zamenjuje ovakvim govorom: »Šta mari ako ti je telo još *vruće* / od njegovog milovanja?! / — / *Ja sam mlađi i lepši* / i krv mi brže struji! / — / I sve što se do maločas / među vama zbivalo / presvisnuće samo od sebe«.[8] »Rastapanje«

[8] *San proletnje noći, 5.* — Inače, ciklus u kome su i ovakvi stihovi, je pod citatom iz Biblije: »Smokva je pustila zametke svoje, i loza vinova ucvala miriše. Ustani, draga moja, ljepotice moja, i hodi«, tako da se glas psalmopevca nadmeće sa Paunovićevim glasom, kao glas esencijalne poezije sa glasom brutalnosti. U prve dve zbirke tražio je Paunović molitvu za ljubav: »Gospode! / Teškom me

Paunovićevog »sentimenta« (koji bi, po napomeni Nastasijevićevoj, imao da bude »krepak i neposredan«) iscrpljuje se na nivou ovakve »neposrednosti«: »Lažljiva ženo, voleh te ko sebe, / A sada mrzim i sebe zbog tebe!«,[9] ili u ovakvom stihovanju paradoksalnosti sopstvenog osećajnog sveta: »U svakom času sto puta te mrzim, / I isto toliko, možda više volim . . . / U istom času za oproštaj molim, / Da bih te odmah odgurnuo brzim / I divljim krikom, jer te s nova mrzim! — / Ja ne znam više ni za samog sebe, / Za postojanje, niti za smisao kakav: / ‚I jeste' ‚I nije' — sav sam eto takav! / Pa zato sumnjam: u život, u tebe, / U ljude, Boga i u samog sebe!«[10]

Tajna Žene, koju je građanska kultura pre 1914, kolebajući se između »iskrenosti« pozitivističkog, ali i bračnog, anti-romantizma (Rakićevog) i romantizma, opet Rakićevog (u stilu Tristana i Izolde), ali i onoga simbolističkog, Dučićevog (a stalno na granici one aseksualnosti »stoleća« koju se, jedini, produbljujući neke Rakićeve trenutke, usudio da kaže Pandurović, utapajući je, međutim, u mitologiju Mrtve drage), završiće kod Paunovića na nivou ovakvoga brbljanja banalnosti u »slobodnom« stihu: »Žene, žene, žene: / velike, male, sirote, bogate; / božanski lepe, ljupke, ružne, / vesele, ćutljive, / plačljive, tužne, / kolikogod puta pomislio na vas / uvek mi ličite na po jedan veliki znak pitanja«.[11] Dučićeva tajna srca, koje, u svojoj

sudbom udesi / kada mi srce uresi / ljubavlju sveopštom, velikom, / jer nemam kome dati je, / a kad je dajem ruže me! / — / — Gospode, dobri, spasi me, / siromah pesnik moli te!« *(Pium desiderium; Iz kutova duše);* ali, ta molitvenost nije završavala samo u Paunovićevom: ». . . ja najveći ljubitelj lepote i žena« (»— Gospode, ove jeseni ne poznajem sebe! / Umesto sećanja na dragina plakanja, ove jeseni, sanjarim o njenom smehu i čudim se kako sam mogao tolike jeseni provoditi bez ljubavi. / — / Kako, Gospode, kako — ja najveći ljubitelj lepote i žena, (!) provedoh dvadeset i pet jeseni bez ljubavi!«, — *Šaputanje, 4; Pesnikove molitve),* niti samo u osvetoljubivoj objavi svog odlaska (jer onaj dan, kada on ode, » . . . biće sunčan, — al' za tebe ne, — / jer duša tvoja biće prepunjena / gorkim kajanjem što ne shvati pre / da moje ‚zbogom' znači: ostavljena«, — *Svadba; Iz kutova duše),* nego i ovakvom objavom svoje večite ljubavi: »Muči me ko skota, ko gubavo pseto, / Isplјuj me, izgrdi, kad god ti se prohte, / Smej mi se u lice, sve što hoćeš, eto, / Uradi od mene, — ipak ću te, dok te / — / Bar nazirat mogu, voleti ko Boga?« *(Stara pesma; Iz kutova duše),* sve u svemu iz prostoga razloga »Jer se najslađe voli, / Kad duša pati, / a srce boli, boli« *(Moje večeri; Iz kutova duše),* tako da ništa ne pomaže savet: »Ne igraj se vodom, — može te odnetil Ne igraj se vatrom, — možeš izgoreti!« *(Savet; Pesnikove molitve).*

[9] *Mržnja; Iz kutova duše.*

[10] *Sumnja; Iz kutova duše.*

[11] *San proletnje noći, 3.*

majušnosti, ipak obuhvata vasceli svemir, ovde nalazi, u svojoj nemogućnosti, drastičnu banalnost: »Da li poimate noćas / kako je moja želja velika? / — Da raširim ovaj mali časovnik (?!) u grudima, / *ovu malu mašinu za preradu velike krvi* /?!/, / ovo moje, ko dečja pest, sićušno srce, / što *ponajviše služi za uznemiravanje / i povod suza ženama!* / — / Čitava jedna soba: ormani, stolovi, postelja i svileni pokrivači, — / *ceo jedan nameštaj* / i još nešto, i još nešto, / u *taj paradoks od prostora,* / u to moje ptičije srce / treba noćas da stane!«[12] Na ustuk svakom pevanju (a ne samo onom, kao »fenomenu fenomena«: kao pevanju samoga bića), to je apsolutna, i apsolutno komična, besmislica, koja se ovde razbrbljala iz Paunovićeve nemoći da sledi automistifikaciju dučićevskog subjektivizma, zasnovanog na paradoksalnosti što se otkriva u svemu, i što dostiže svoj vrhunac u otkriću »srca« ovoga subjektivizma koje, »sićušno«, obuhvata čitav svet; ali, ona (ta besmislica) pretpostavlja i opštu nemogućnost da se ove »vasionske« automistifikacije individualističkog subjektivizma dalje slede, sve i ako se ta nemogućnost ne iskazuje (komično) degradacijom negdašnjeg svemira (»eteričnog«) u »ceo jedan nameštaj« (»još nešto, i još nešto«), degradacijom »zvezda« ovoga simbolističkog subjektivizma u ormane, stolove, postelje i »svilene pokrivače«: u taj tipično malograđanski enterijer epohe, tapaciran svilom (»eteričnom«, zvezdastom?). Ti ormani, stolovi, postelje, to je stvarnost ovoga subjektivizma, stvarnost koja se otkriva u njegovoj nemoći, nezadrživa, i brutalna u svojoj nezadrživosti: tuđa ne samo svakoj idealističko-subjektivističkoj simbolizaciji (pa makar i onoj, koja ne ide dalje od »etera« i »zvezda«), nego i svakoj transcendenciji: svakoj duhovnosti. Brutalnost je tu ovo opredmećivanje i onoga što je vanpredmetno, a komičnost njena u nesvesnosti te brutalnosti: u pokušaju da se, uprkos nemoći za to, nastavi i dalje mitologija »srca« ovoga subjektivizma koje, »sićušno«, sadržava ceo svemir.

Proza, koja u ovoj razbrbljalosti u stihu uzima apsolutnu vlast, jeste proza ovoga nemoćnog duha subjektivizma, njegove pospoljašnjenosti ili vansebnosti (objektiviranosti): njegove brutalne opredmećenosti, usred sveopšteg opredmećenja, u kome nema mesta nikakvoj tajni, ali i nikakvoj suštini: nikakvom pevanju. To je proza, kao govor u zadržanosti na nivou na kome

[12] *San proletnje noći, 2.*

mogu da budu samo činjenice, a ne i fenomeni, a kamoli »fenomen fenomena« kao unutrašnja raspevanost suštine.[13] »Objektivizam« te proze jeste *udes ovoga nivoa svemoćne*

[13] Nastasijević je duhovnu situaciju S. Paunovića, u trenutku knjige *Na raskršću*, shvatio kao situaciju »pesničkog raskršća« Paunovićevog, nadajući se da će Paunović sa tog raskršća »krenuti putem čiste lirike, koja neće da služi ni misli ni osećanju, već hoće, kao što i jeste u suštini, da ostane fenomen za sebe, fenomen pevanja«.

Međutim, knjiga *Na raskršću* jeste (do sada) poslednja Paunovićeva knjiga stihova. Posle nje, on ne samo što nije »krenuo putem čiste lirike«, nego je produžio putem proze, kakve ima i u njegovim stihovima, ali kakvu je, u obliku pripovetke, pisao i pre knjige *Na raskršću (Oni i mi*, Beograd, 1930). Tu prozu zahteva (i karakteriše) pre svega svevlast činjenice koja ne dozvoljava ni najslabije svoje uopštavanje, putem fenomena, a nekmoli produbljivanje do raspevanosti nastasijevićevskog »fenomena fenomena«, kao same suštine. Između tog »fenomena fenomena« (ili lirike kao »fenomena za sebe«) i Paunovića je ova tvrdokorna činjenica, uvek i svuda. Ona (ta činjenica) u svetu tuđe literature dopušta Paunoviću samo nivo biografije, raspaljujući njegovu radoznalost za neotkrivene pojedinosti i materijale iz života pisaca (najviše, za sad, Nušića i B. Stankovića, — v. *Pisci izbliza*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1958), a u svetu Paunovićeve pripovedačke proze dozvoljava isključivo realizam izvesne mase podataka, koja ne stiže do dublje interpretativno-imaginativne sinteze. Motivi brutalnosti su u ovom realizmu veoma česti, ali ostaju samo spolja naglašeni.

To je brutalnost sveta sveopšte utakmice, u kome zloba i decu gura u međusobna uništavanja (novela »za mladež« *Takmaci*, Beograd, 1932), a u prvom redu brutalnost palanke: *Gradca* (nekadašnjeg Čačka), kome je Paunović posvetio najveći broj stranica svoje proze. (U novije doba, to je realistički roman s ambicijom hronike o Srbiji: *Pusta zemlja*, *Prosveta*, Beograd, 1948, i *Srbija koje nema*, *Prosveta*, Beograd, 1971. Izuzetak je knjiga *Crne priče*, *Nolit*, *Zanimljiva biblioteka*, sv. 88, Beograd, 1959: to su pripovetke sa motivima iz života ljudi i životinja Afrike.) To je brutalnost parničarstva (*Parničar*, u knjizi *Oni i mi*), ali i bolesne radoznalosti duha palanačkog »reda« za sve što je izvan reda: za posuvraćene tipove, a pre svega za umobolne, koji postaju objekat sveopšte sprdnje, raspevane sve do krika dece za njima: »Poravi Krki Rascepi se!« (v. pripovetku *Perošku*, u istoj knjizi); i to je brutalnost sveopšteg izigravanja, koje svet Paunovićeve palanke pretvara u dananoćno pozorište u kome je svako i subjekt i objekt sprdnje, u režiji prostaštva pustošne dosade. Takva je priča *Meitaš* (takođe u knjizi *Oni i mi*), o »šaljivčini« koga su pozivali »na ‚meite', da sa ostalim građanima probdi pored mrtvaca onu poslednju noć pred ukop, i da im svojim pričama razbije drem«, ali koga su, na kraju, građani ubili svojom »šalom«: dok je Meitaš spavao, vezali su konopčićima njegovu stolicu i ruku mrtve babe kraj koje je pre toga bdio, pa je on, kad su ga probudili, od straha umro.

Šta, zaista, ovaj duh koji prepričava, jednu za drugom, i potanko, sve »šale« Meitaša s građanima Gradca, ima sa Nastasijevićevim »fenomenom fenomena«? I zar nije Nastasijević do ideala apsolutnog pevanja, kojim progovara ovaj »fenomen fenomena«, došao u nemirenju sa ovom brutalnošću svevlasne činjenice koja se protivi pevanju onako kako se protivi ma kakvome svom prevazilaženju?

činjenice, stvar ovoga sveopšteg opredmećenja, a ne stvar »socijalnog objektivizma« o kome govori Nastasijević, koristeći priliku da napravi kritičku aluziju na pokret »socijalne literature« (protiv koga je i ideološki, ali i onako kako je okrenut protiv ma kakvog ostvarenja u svetu), i to u knjizi Paunovića, koji je, između ironije i samoironije, ne mnogo ranije za samoga sebe rekao, u jednoj autobiografskoj belešci: »Što se tiče političkih načela, u teoriji su mu krajnje levičarska, inače u praktičnom životu sasvim je bez načela, svakako, iz straha od Zakona o Zaštiti države«.[14] Ta proza javlja se i tamo gde Nastasijević nalazi »socijalni objektivizam« kao njen uzrok, ali i tamo gde Paunović pokušava da ospori svaku realnost, u stilu ovakve izjave: »Realnost glupa je to varka i lažno predanje«.[15] Ona je u Paunovićevim stihovima u kojima se socijalnost svodi na motiv o skitnici, inače sabratu pesnika, koji je » . . . sin večnog (!) mraka / i svakog dana gubi sve više potrebu za svetlom«, koji pretvara »dane u noći, i noći u dane«, na putu ka nekakvoj *Totici* (služavki beogradske buržoazije, uglavnom one srednje: »A kad ga iz sna trgne / monotoni policajčev hod, / u prvo dvorište odšunja se ko zloduh, / i za ostatke sa gospodareve trpeze / daruje dremljivoj Totici / bezbroj poljubaca, milošte, — / i malopređašnju želju!«[16] ili u stihovima u kojima se »socijalni objektivizam« iscrpljuje pričanjem o »premijašima«: o sitnim činovnicima, koji, kad prime platu prvog u mesecu, kupe loz, nadajući se zgoditku, ali kad »zaprepašćeni pročitaju na listi: / da ih je i ovoga puta mimoišla sreća, — / da je njihov mali san / pao na velikog bogataša«, oni »duboko poginju glave / i sve do idućeg prvog / uzdaju se još samo u svoje žuljevite desnice«.[17] I ona je (ta proza) tamo gde Paunović objavljuje, ironišući »mrava filosofčića«, da su sva naša »poimanja i život / samo (. . .) prosta uobraženja i halucinacije« (sva, pa i ova »premijaškog« njegovog

[14] *Književni Sever*, 1927, god. III, br. 5.

[15] *Vulkan u srcu* (iz 1929); *Na raskršću*.

[16] *Skitnica*; *Na raskršću*, u malom ciklusu (od tri pesme) *Niz Skadarliju*, u kome se ovaj »socijalni objektivizam« meša sa boemstvom, pa u njemu zato treba da propevaju »deca Svemira i pijane Skadarlije«, u slavu jedinstva pesnika lutalica, skitnica i Cigana, jer Cigani ». . . retko kad misle na barometar i temperaturu, — sve im je jedno: / greje li sunce ili steže ciča, / idu li kroz dane, noći, ili jutra, — / kao i mi: pesnici lutalice, — / njihova sabraća po nadarenosti i udesu (!), / bez glasnog roptanja, / oni životare od danas do sutra!« (*Cigani*).

[17] *Premijaši* (iz 1931); *Na raskršću*.

»socijalnog objektivizma«?), pa da je čak, ni više ni manje, i »ceo sunčani sistem uobraženo usijanje«, jer je on (Paunović) »milion puta (...) preletio Svemir«, i sada izražava svoj ironični skepticizam i agnosticizam u stilu *»rođače, čik pogodi«*, koji neodoljivo podseća na *»porav«-stil nadigravanja između pijace i kafane negdašnjeg njegovog Gradca:*

O, ceo je sunčani sistem uobraženo usijanje,
sve su savesti sveta davno pomućene;
realnost glupa je to varka i lažno predanje.

...

Koji je to bogohulnik što tvrdi da između jave i sna
ima neke razlike: milion puta ja sam preletio Svemir!
kad bezbožnici viču da je Bogomajka
živela u divljem braku;
hteo bih da znam cinika
što veruje u apsolutno devičanstvo;
rođače, čik pogodi šta se to skriva
tamo iza Tamnog Zastora?

Zar ne znaš da sva ova poimanja i život
samo su prosta uobraženja i halucinacije?
O, moj mrave filosofčiću, ne boj se uzalud:
i kad se ugasi poslednja iskra zemljine energije
ništa ti neće biti zagonetnije ni u ovom Mraku

(Vulkan u srcu). Tu prestaje sećanje na Paunovića, kao na pesnika; ostaje, i dalje, samo sećanje na M. Nastasijevića koji je, upravo kao »cinik što veruje u apsolutno devičanstvo«, jedino i mogao da traži u Siniši Paunoviću još jednu potvrdu te svoje vere.

Miloš Perović

Miloš Perović jedva da je napisao koji vredan stih, ali bio je »čovek čiji ceo život liči na jedan uzvitlani plamen«.[1] Stihovi, kao i aforizmi i refleksije koje je pisao, progonjen žudnjom za apsolutnom iskrenošću, ali teško pomirljiv s jezikom, osuđen na poetski neiskupljene rogobatnosti i na pozno-romantičarsku frazu, tek su poneki odblesak ovoga plamena čija svetlost zasenjivala je i samoga Perovića, ali je dragocena: ovaj »uzvitlani plamen« Perović, razbijeni mislilac i pesnik neprestano samo dozivan, ali nedozvan, pomaže da se duh epohe, od početka veka do prvoga svetskog rata, jasnije vidi.

Romantičarska fraza, s teškoćama stihovanja što, ne jednom, podsećaju na »diletantsko« mucanje, lomi se u njegovim stihovima sa slutnjama nove epohe, pa su te slutnje, zbog ove fraze, najčešće previđane.[2] Bogdan Popović je u tome izuzetak, i to potpun: probio se kroz romantičarsku Perovićevu frazu i kroz njegove muke govora, u prvoj knjizi *Pesme* (Užice, 1903; pod pseudonimom *Pietro Kosorić),* ka pesmi *Našto misao . . . ,* i uneo ovu pesmu u svoju *Antologiju,* i to u *Drugo doba (posle 1880),*

[1] Dr Milivoje Pavlović, *Miloš Perović,* Beograd, 1928; preštampano iz časopisa *Život i rad,* knj. II, br. 7. i 8.

[2] To je osetio i Milivoje Pavlović, ali njemu se činilo da su to samo »romantičarski tragovi u formi«; »Zbog romantičarskih tragova u formi i često u izražaju naša književna kritika previdela je ono što je bitno — suštinu vrednosti Perovićeve poezije« (u tekstu *Miloš Perović).*

između Rakićevih pesama *Misao* i *Dolap*, tako da čitalac, koji zna Perovića samo po ovoj pesmi (a Perovića, najčešće, samo tako i znaju), apsolutno ignoriše Perovića i kao zagrcnuto-mucavoga stihotvorca, sigurno najslabijeg u Popovićevoj *Antologiji*, i kao romantičara.[3] Bogdan Popović osetio je da je Perovićeva pesma protiv misli *suštinski rakićevska*, i da sa Rakićevom pesmom *Misao* (koja je objavljena nešto posle nje, 1905) čini neporečno jedinstvo. Perović je, doista, u ovoj pesmi mentalno tamo gde je Rakić, i gde će se naći toliki drugi pesnici građanske kulture prve decenije, čija optužba misli je, u stvari, više ili manje jasna *optužba svesti*. Perović je bio neusmnjivo filosofski obrazovan, ali i radoznao, iako ta radoznalost (koja, inače, nema ničega zajedničkog s filosofom koji »smišlja nove teoreme, / O prividnosti i nebiću stvari«)[4] ne prevazilazi nivo pitanja o skrivenom početku i smislu postojanja, kao kod Dučića, u ovo doba, ali koja se razvija do nesumnjivo izvornog patosa

[3] Uistinu, za Bogdana Popovića morala je Perovićeva knjižica *Pesme* da bude veliko iskušenje. Bila mu je potrebna velika snaga zaborava da bi, naporedo s Rakićem, štampao pesnika koji je, u istoj ovoj knjižici u kojoj je i pesma *Našto misao . . .*, ovako govorio sa »višnjom silom«, »sudbinom«, »nadom«, i sa »srećom«: »Višnja silo, zar ćeš večno / Gorčit sudbu mojih dana; / Sudbo, zar mi nikad neće / Nada biti uslišana? / — Nado, zar si varak samo, / Kojim slepiš sreću meni? / Sreće, zar do večna veka da smo razdvojeni?« Osim toga, ova pozno-romantičarska fraza javlja se ovde, ne jednom, u stilu »diletantskog« stihovanja s kraja prošloga veka, nepojmljivog za čoveka Perovićevog obrazovanja; student filosofije u Lajpcigu, koji će doktorirati u Cirihu (1905), sa tezom iz eksperimentalne psihologije i pedagogije (o Dositejevim pedagoškim pogledima: *Die pädagogischen Ansichten des Dositheus Obradović. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärungspädagogik*, Beograd, 1906; neprevedeno na srpski jezik), Perović je pisao i ovakve stihove: »Da znaš Milko, golubinko, / Kako mi je težak dan! / — / U sobici vatra pucka, / A napolju reže stud, — / Baš k'o lane kad s' uza me / Tvoju toplu svila grud« (u pesmi bez naslova: *»Veće pada — s tisuć jada . . .«)*, ili: »Oj, mladosti, besno more, / Mnogo l' si me jada stalo, / Mnogu li si milost moju, / Mnogu nadu progutalo; / Al' i sreće sve što j' dato / U tebi je zakopato!« *(Oj mladosti)*, i, najzad, ovako tumačio stihom svoju poetiku: »Ja ne znam zašto, čitaoče dragi, / Te pesme pevah, što ih čitaš ti; / Nisam se pit'o, za koga ih pevam, / Ni da li će se kome dopasti. / . . . / Ja nemam druga, prijatelja nemam, / Na ovom svetu ja sam samo sam, / Pa kome tada da izjadam jade, / Kome da kažem da sam nesretan. / — / Usamljen, brižan, u večitoj tuzi, / U pesmi sudbu opiakujem ja, / I ove pesme to su moji druzi, / I ove suze uteha mi sva« *(Čitaocu)*.

[4] Od takvog filosofa, koga će nekakav »vragolan« da »nasamari / I dokaže mu *in oculis*, jasno, / Da svet postoji«, pokušao je da napravi predmet svoje »šale«, inače literarno promašene, *Ženomrzac*, Skoplje, 1914.

romantičarskog tragizma, za koji rani Dučić ne zna.[5] Pa ipak, iza njegovoga prigušenog povika »Našto misao . . . « nije u prvom redu iskustvo tragične nemoći metafizičara, koji očajava zato što misao ne prodire u njegovo »znamenje«, nego *noć*, sa kojom dolaze »misli crne«, i iz koje se Perović javljao rečima beskrajno prostim, ali koje ne mogu, još, da se zaborave: »Noć je pala — a mi sami, / Teško meni u toj tami!«,[6] žudnja za bekstvom od sebe, »od svog jada«,[7] koja je, kao i u Rakićevom iskustvu, pre svega žudnja za van-svesnim, čulno-nagonskim, ali u strahu od njega. Pod prividom metafizičke drame, to je, uvek (od Perovića do Rakića), drama rascepljenosti između čula i svesti, od povika

[5] Dovoljno je za ovo uporediti Dučićevu pesmu *Moja pjesma, V (Pjesme*, Mostar, 1901): »No ja šta značim? Neopažen atom, / Bačen u svemir, u vrijeme, čas, / Neizvjesno čija podiže me ruka / Ni otkud ni čij pozvao me glas. / — / Kakve li niti vežu me za zemlju / postanka moga gdje je kucn'o tren? / Da l' po njem traga da ostavim svojeg / Il' minem samo kao gluha sjen?«, sa Perovićevom pesmom *Pustoš* (u knjizi *Pesme*, 1903): »Znamo li otkud i kuda idemo, / Šta ćemo ovde, gde živimo sada, / Šta znači ovo, što život zovemo — / Skup gorkih jada toliko hiljada! / — / U gustom mraku jedan žižak mali, / K'o bledi prizrak tinja polagano; / A oko njega vihri zavitlani, / Dok treneš okom, žižak je usano. / — / Pa i zrak nek je plamenoga sunca; / Nek sine svetlom na sve četri strane, / Nek sija jarko, neka sija žarko, / Opet se stuli, izumre, izdane. / — / O, zrako svetla, il' prizrače bledi, / Što misliš da mi obasjavaš pute, / Utrni žižak, u večnost me svedi, / Svemirom srećnim kute zadahnute!« Ista je tema, ista duhovna situacija; ali drugačiji su duševni stavovi: ne samo što je kod Dučića »neopažen atom« a kod Perovića romantičarski »žižak mali«, »ko bledi prizrak«, nego kod Dučića sve uvire u nedoumicu (da li da ostavi traga po zemlji, ili da mine »kao gluha sjen«) i u neutralno duševno stanje koje ona podržava, dok je kod Perovića odluka, i to kao žudnja za iščeznućem, u romantičarskom patosu i u tragizmu očajanja, što se raspevava snom o samouništenju (» . . . u večnost me svedi«), čega kod Dučića nema. U ovome patosu ima više unutrašnjeg ritmičkog zamaha no kod ranoga Dučića. Taj zamah samotragiziranja subjekta metafizičke tajne (svesti kojoj izmiče poreklo, prvi dan, uzrok), možda je udarniji u kasnijoj pesmi Perovićevoj *Bez vere, II (Pesme, knjiga druga*, Beograd, 1909): »Ko stvori dušu moju, ko stvori telo slabo, / U duši bol večnosti, u telu trošni prah? / Ko stvori ljubav moju, beskrajnu i sebičnu, / Uz ljubav svest o kraju, u svesti kraja strah?«

[6] »Dan se gubi iza gora, / Noć se spušta odozgora, / Crn se veo zemljom svio; / Ti'o ti'o / U moje se srce lije / Jed otrovni ljute zmije . . . / Evo već se uzdah rodi, / Evo suze okom brodi; / Misli crne već se jate, / Slutnje s strahom već se brate . . . / Noć je pala — a mi sami, / Teško meni u toj tami!« *(Samoća)*.

[7] Tu se ovaj romantičar javlja i kao *jedan od prvih pesnika grada*, dok »ko sen bludi ulicama«, u očajnoj žudnji za bekstvom »u noć, smrt il' pako«: »Spustila se noć duboka, / I gradom je mrkla tama; / I sve spava, a ja samo / *Ko sen bludim ulicama*. / I uvijen gustim mrakom / Jurim, bežim, bežim — Kuda? / Ne znam. — u noć, smrt il' pak'o / Svejedno mi — Samo sada, ah, još sada / Da pobegnem sâm od sebe, / Da pobegnem od svog jada« *(Očajanje)*.

»Našto misao . . . « do kasnije Perovićeve tvrdnje, koja kao da baca naknadnu svetlost na duh tog povika: »Najveća je nesreća čovekova što ima razum«,[8] ali i do njegovoga obogovljenja životinje, u senci ovoga razuma, i u nedvosmisleno rakićevskom iskustvu tavorenja umesto življenja: *»Životinje žive, a ljudi tavore«.*[9]

Još u prvoj knjizi stihova, sanjao je Perović da kao vatra *preplamti* »na usnama lepote«,[10] ili je voleo da završi pesmu o nekome svoj jutru, erotski doživljenom (daleko od ovih »usana lepote«, ali bliže izazovu: »Gle, s grehom počeh i današnji dan!«),[11] kao što je voleo da piše i stihove, mucavo-istrzane, o *strasti,* koja nam »potamni sves'«;[12] ali, ta strast nije samo pod senkom zle slutnje da će završiti kao nekakav materijal za uspomene, i to gorke, u starosti (koja, sasvim rakićevski, i u Periviću izaziva užasavanje),[13] nego je ona i surova vladarka, a mi njeni robovi: »I ja sam rob! Rob strasti svojih!«[14] Uprkos svome nepregorelom romantičarskom nasleđu, ovaj čovek bio je i kadar i željan da se prikazuje *kao pseto* koje, u ovom robovanju strastima, liže nogu koja ga je udarila: da bude ovaj rob strasti koji sebe optužuje (u kultu građanske »iskrenosti«, i to na samim počecima njegovim), ali koji, optužujući se, ipak sebe i *prikazuje,* s tipično »dekadentskom« (pseudo-bodlerovskom) potrebom za samoprikazivanjem, u niskosti, u duševnoj i moralnoj dvosmislenosti, koja je dvosmislenost ovoga bolno-srećnog samooptužujućeg prikazivanja, kao sama dvosmislenost žudnje za nagonskim i straha od njega, ili dvosmislenost subjekta kao svoga sopstvenog objekta, koji u samoponištenju nalazi jedino samouzvišenje, ili čija veličina živi od njegove moći da prikaže sopstvenu nemoć (ništavost), odnosno od moći da bude za sebe *drugi,* ili da se od samog sebe otuđuje.[15] To je »iskrenost« kao mračna sreća otuđujućeg samoprikazivanja, ili *mašte egzibicionizma,* kao jedinog »izlaza« u bezizlano zatvorenom krugu protivurečja svesnog i nesvesnog, erotskog i anti-erotskog, kao u onome krugu *San-Java,* kako je nazvao Perović pesmu kojom opisuje kako se našao u postelji pored žene, ali kako mu se, dok miluje njeno »glatko, oblo telo«, priviđa njen kostur, sa »jakrepima gadnim« i »krakatim paucima«, u grobu,[16] krug žudnje i ovoga potiskivanja, koje ne može da dozove *pevanje,* ali može da dozove ove »jakrepe«, jer je teror autorepresivne »savjesti«, iz koje gamižu ovi »jakrepi«, koja ljubavne žudnje i događaje zove »gresi« (uz obavezu njihovoga genealoškog opisa: »Porok je otac njihov, a mati im je strast!«),[17] i koja posvećuje u strah od duše

[8] U posthumno štampanoj knjizi refleksija i aforizama *Misli,* Skoplje, 1934. (Knjigu je tematski sredio i predgovor, pod naslovom *Filozofski lik Miloša Perovića,* napisao dr Dušan Nedeljković.)

[9] *Misli,* br. 234.

[10] Ali tako da je lepota, skrivena u ovom glagolu *preplamteti,* koji obećava prevazilaženje očajanja erotskom, srećnom, smrću, ostala neizražena, pod pritiskom banalne romantičarske fraze, i u rakljama akcenatski nemogućnoga rimovanja » . . . grudi te« — »na usnama lepote«: »Ah, da mi je pa da ljubim / Kao što bih hteo ja, / Umiljato kao zora / Kad poljanom obasja; / Silno kao besni vali / Kad obgrle goli kam; / Ludo, strasno kao požar / Kad razbukti sve u plam / Pa ko vali da s' razbijem / O mramorne grudi te, / *Pa ko vatra da preplamtim* / *Na usnama lepote!« (Žudnja).* — (Treba, zato, zaboraviti ovu strofu, a zapamtiti samo ova dva poslednja stiha: *tu neospornu poeziju?)*

[11] *U zoru*

[12] »I strast je takva kad mladosti moćnoj / Zapali srce i potamni sves', / Kad bukne oganj paklenih požuda / I rasplamti se u pomamni bes« *(Strast).*

[13] »I tako besni dok u besu zgori, / Dok snaga krepka u nemoći svene, / S tim mladost prođe, a za starost dugu / Ostanu samo gorke uspomene« (u istoj pesmi *Strast).*

[14] U pesmi bez naslova *(»I ja sam rob! . . . «); Pesme,* 1903.

[15] »I ja sam rob! / Rob strasti svojih / Niski' i bednih / Što po kalu vuku / Ovo srce meko; / Rob prljavih želja / I nečasnih nada / Rob bludnih veselja / I podla nerada. / . . . / Rob sam, rob sam i ja! Gledaj! noga ona / U bludnice lepe / Gazi ova pleća / Snažna i široka, / Ja tu nogu ljubim / I za sreću svoju jošte hvalim Boga. / — / Rob sam, rob sam i ja! / Kao ono pseto / Što na lancu sledi / Svome gospodaru; / On ga nogom gurne, / A ono jaukne, / Pa opet dogmiže / Te mu nogu liže / — — — / Rob sam, rob sam i ja!« — *Veljko M. Milićević)* je stihove pesme *»I ja sam rob!«* označio kao »prve prave dekadentske stihove, što su se čuli u srpskom pjesništvu« *(Nada,* 1903, 22, 307). Dragiša Vitošević, koji navodi ovu tvrdnju Veljka Milićevića, ukazuje na to da su u *Nadi* citirani samo stihovi prve strofe, jer » . . . *Nada* se, izgleda, nije usudila da navede naredne, još ‚dekadentskije' stihove, gde ispovedač priznaje kako ljubi nogu bludnice, i poredi se sa psetom koje gospodar nogom odgurne« *(Srpsko pesništvo 1901—1914,* knj. II, izd. *Vuk Karadžić,* Beograd, 1975, str. 111).

[16] » . . . Mi zagrljeni i opijeni / Ljubavnim snima i miloštama / Ležasmo jedan pokraj drugoga / Ja grlih tvoje oblo, glatko telo, / Milovah crne, guste kose tvoje, / I ljubljah oči u kojima strast / Ko oganj sjaše, pržaše k'o žar . . . / Ali na jednom jeza me podiđe — / Osetih memlu grobnu oko nas, / A povrh nas lagano se spusti / Ko pokrov smrti mrak vlažan i težak, / I vazduh namah k'o da se natopi / Zadahom muklim natrulih lešina. / Pogledah bolje — kad u grobnoj tami / Tvoj kostur leži, / Po njemu mnogi milelì su crvi, / Jakrepi gadni, krakati pauci, / I mrvili su obnažene kosti . . . / Ja kriknuh bolom i potekoh tebi, / Al' zmija jedna iz lubanje tvoje / Zasikta na me, da se trgoh naglo / I probudih se. / — — — / Ah, to je java, draga, nije san« *(San-Java; Pesme,* 1903).

[17] U pesmi bez naslova *(»Osećam kako se kupi u duši mojoj bol . . .«),* u knjizi *Pesme,* 1903. — V. isto, u pesmi *Strast:* »Te bukti, plamti, hučna i

čovekove kao od ambisa jezikom i vizijama *njegoševskoga* duha, prisutnog tu istovremeno sa duhom »dekadentstva«:

Namrđeno nebo tamno
Mrko gleda vrh ponora
U nizine vječne tmine,
Gde ne zori nikad zora,
Samo bučje, vjetra jeka,
A ni traga od čovjeka.
. . .
K'o taj ambis duša j' ljudska
Vali strasti o nju biju,
Puste želje, djela pusta
U tmuši se njenoj kriju,
Kadkad samo savjest sine
Te obasja pustoline.[18]

Strast je *grešna* strast, a duševna stvarnost jeste stvarnost ove razdrtosti, čiji jezik može isto tako da bude jezik »dekadentskih« stihova kao i jezik ovakve, njegoševske, intonacije, o *tmuši* duše, kao ambisa u mračnim brdima, ona ista »podla« stvarnost koju će, kasnije, u ratu, Perović da otkrije povikom tragičnijim i duhovno vrednijim od svih njegovih pesama: *»Stvarnosti, ti si tako podla da se stidiš i sopstvenog oduševljenja!«*[19] Ako je Perović igde blesnuo kao »uzvitlani plamen«, onda je blesnuo tu, ovim povikom, koji natkriljuje njegovu optužbu misli (ali i sve druge optužbe dignute protiv nje, u ovo doba?), otkrivajući, snagom nepodmitljive i neumitne svetlosti, njenu duševnu i moralnu stvarnost upravo kao stvarnost ovoga »podlog« skrivanja sopstvenoga »oduševljenja« (stida od njega). Nije li ta stvarnost, zaista, »oduševljena« stvarnost, ali pod maskom: životna glad, vezanost za život, po svaku cenu, i uprkos svemu (to Perović u ratu, usred najtežih svojih stradanja, uzvikuje ovu rečenicu), koja, međutim, ne sme sebe da kaže, i koja, sukobljena

zgranuta, / *Porokom* prži dokle stiže plam, / *Sažiže čednost,* a na mestu njenom / U sred pustoši zacari se *sram«*, ili (takođe u prvoj knjizi stihova, u pesmi bez naslova: *»Na polju vetar zviždi i mutne oblake goni . . . «):* »Al' kad bi samo mog'o videt u srcu mome / Kako li besne strasti i slabe grudi lome, / Zanemeo bi strahom, umuk'o s igrom zlom / Pred crnom pustoši tom«.

[18] *Ambis; Pesme,* 1903.

[19] U knjizi *Misli.*

sa svešću, i sanjajući životinjski život kao život vrhunske sreće, ume samo da se okrene protiv »misli« i da je optužuje što nije »kao večnost duboka«, i što nas zadržava »u tami neznanja«, kao da se ovde hoće znanje, a ne život nagonsko-vansvesnog? To je stvarnost nagonskog života, kao kod životinja, možda čak sama ta životinja, ali *životinja pod maskom razočaranog »metafizičara«:* životinja koja se, u strahu od sebe same, sakriva. Perovićevo »Našto misao . . . « jeste samoprikrivanje ove životinje, podlost njenoga lažnog prikazivanja sopstvenoga »oduševljenja«, kao metafizičkog razočaranja, njene iracionalne stihije, koja bi da se razvenča od svake svesti, ali koja se zadržava, uplašeno, na optuživanju »misli« zbog njene saznajne nemoći, i odatle, prikriveno, u »stidu« od sebe same, sebe kao da doziva, očekujući od ovoga razočaranja u »misao« svoje sopstveno objavljivanje, tako da je pesimizam, i pred mišlju, ali i pred životom, ovde neka vrsta duševno-intelektualne metode za prikriveno napredovanje ove životinje: ne samo što bi, ako je već život morao da postoji, ljudi morali da budu samo »besvesni pramenovi magle«,[20] nego je život »prljava stvar« koja je »samo za životinje koje ne umeju da rasuđuju i koje žive samo po prirodi«.[21]

Ovaj život kao »prljava stvar« jeste, svakako, život Miloša Perovića: o njemu govori onaj koji je, ranjen na Adi Kurjačici, 1914, ostao bez noge, da bi ležao najpre u bolnicama u Valjevu, Kragujevcu i Skoplju, a zatim se (na nosilima) povlačio sa srpskom vojskom do Mitrovice i Peći, gde je zarobljen i, uprkos tome što je bio težak invalid, interniran najpre u logor u Ašahu, a zatim u logore Braunau i Jozefštat, da tamo, umirući, beleži fragmente svoje misli u svesku pod naslovom *Beilage zur Nirwana.*[22] Ali, ta misao o životu kao »prljavoj stvari« javlja se

[20] »Ako je život morao da postoji, ljudi su trebali da budu besvesni pramenovi magle« *(Misli,* 237).

[21] *Misli,* 36.

[22] Naslov je na nemačkom, po naređenju nemačkih vlasti (zbog kojih je Perović napisao i zavaravajući podnaslov: *Aus der serbische und kroatische Literatur),* a na nemačkom su, takođe, i prvi njegovi aforizmi i refleksije. Kasnije, pošto je prebačen u Francusku, posle jedne francusko-nemačke razmene zarobljenika, Perović je u ovu svesku produžio da piše na srpskom. (U Francusku je prešao 1917, najpre u Lion i Marselj, a zatim u Pariz, gde je, posle dve teške operacije bubrega, oboleo od zapaljenja pluća i preminuo 15. aprila 1918, ne dočekavši kraj rata.) — V. o tome: Rade Perović, *Dr Miloš Perović, Južni pregled,* 1933, god. VIII, br. 4. i 5; i kao poseban otisak, Skoplje, 1933.

(pa makar i ne ovako neposredno iskazana) i u njegovim stihovima pre rata, iz prve decenije: ona je tamo, kao i kod drugih ekstremnih pesimista epohe, delo iste »podle« stvarnosti ili životinje koja doziva sebe optužbama »misli« ili glasovima ovog pesimizma: *beznađe je nada životinje*. Taj pesimizam je njena funkcija u onoj meri u kojoj je funkcija anti-razumskog (anti-svesti): funkcija njenog obesmišljavanja. Nemoć da se životinja neposredno prihvati, otpor koji njoj daje svest (onaj isti otpor koji »savjest« daje izazovima ambisa duše), zahteva ovaj ekstremni pesimizam: i kod Perovića, u krajnjoj perspektivi ovoga pesimizma, kao njegovo ishodište, kao stvarnost svake stvarnosti, jeste životinja ili ideal nesvesnog, »besvesni pramen magle«, kao ono »čisto«, jer je čisto od svesti, kao ono »izvan života« u samome životu (koje je, u stvari, ono izvan svesti).[23] To je sreća van-svesnog, ili apsolutne naivnosti, oni ljudi koji su ostali u blaženstvu večitoga neznanja, kao nekakvi *leptirovi* koji

[23] Životinja je, kod Perovića, onaj *zaborav* koji je očekivao Rakić od vrhunskih trenutaka erotike (»Da, živ, zaboravim da sam živ«, — *Mutna impresija*), ali i ono *ludilo*, iz Pandurovićeve pesme *Svetkovina*, u kojoj ludilom od ovoga sveta otcepljena bića govore o onima što su ostali s druge strane ludila (i, pomalo, kao da su čitali *Hamleta?*): *»Nevinost* našeg ne poznaju sveta; / *Životno vino*, srž ne dostaju / Njima, *a glava njihova im smeta«*. Ta glava, koja »smeta« (pa nema »životnog vina«), to je Rakićeva misao, koja je krivac svemu, ili Perovićeva misao što »na jade nam je data«, glava koja »rađa sav svet jada« (»Moja glava rađa sav svet jada«, — Dis, *Tamnica*). Zbog toga je ideal sve van-svesno, od erotike do životinjstva i ludila, kao ono što je »nevino«, i u svojoj nevinosti sámo »životno vino«. [Čak je i Dučić, znatno kasnije, i kao poslednji odjek ovoga ideala van-svesnog iz podzemlja građanskoga racionalizma pre Četrnaeste, slavio ludilo. Iako, kao pesnik estetizirajuće harmonije usred disharmoničnog sveta, nepomirljiv sa ludilom, — ili sposoban samo za ono »blago« i »prijatno (!) ludilo«, koje je nalazio u ljubavi (jer ljubav je » . . . uvek jedno osećanje blagog i prijatnog ludila«, — *Jutra sa Leutara; O ljubomori*, Čikago, 1951), — izjednačavao je on ludilo i slobodu: »Sloboda, to je ludilo; i samo ludaci su slobodni« (*Blago cara Radovana*, Beograd 1932, uvodni tekst), a takođe i ludilo i stvaranje: »Sve je na svetu iskovano u ognju strasti, a to znači u ludilu« *(Jutra sa Leutara; O strahu).]* — Ali, zbog toga je sve ovde upućeno pesimizmu. Pesimizam je neodvojiv od ovoga ideala van-svesnog. Ako je taj pesimizam neizbežna posledica autorepresivne prakse racionalizma osnovne građanske kulture pre Četrnaeste, on je i svojevrsna mentalna tehnika van-svesnog, nagonskog, koji se kao ideal neumitno rađa u ovoj praksi. Od poricanja »misli« i smisla života kao da se očekuje rađanje van-svesnog, slepo-nagonskog. To je ona *nesreća kao sreća čulno-van-svesnog*, iz kasnijeg priznanja Miloša Perovića (u knjizi *Misli*); »Melanholija me nije sprečila da se u meni razvije strast, i bila je uzrok te sam u svakom uživanju bio neobuzdan do krajnjih granica snage i iscrpenosti«.

su se, usred rata, usred pakla života kao »prljave stvari«, oslobodili »podlosti« ovoga pesimizma, kao njegova dotle skrivana suština: to su ljudi koji su »upravo prošli *pored* života«, ali na kojima, ipak, život nije ostavio »svoj prljavi trag tegobe i besmisla«: oni »i sa sedom kosom ostaju deca, naivna, prostosrdačna i lakoumna«, jer su »njihove nevolje u životu kao plač od smejanja«: » . . . Tako mora da žive leptirovi«.[24]

To bi imala da bude »negativna epikurejska sreća biti van životnih zala i nesreća ali i van života«, a Perović, vizijom te sreće, pesnik koji je prevazišao i samoga Lukrecija, iz *De rerum natura*.[25] Neznanje je, čak, znanje bitnosti, jer »Onaj koji sve zna — nema očiju. On ne vidi tajanstveno iza vidljivog, ne vidi iza forme bitnost. (. . .) Sveznalici cvet miriše i duva vetar, ljubavnik čezne i ojađenik tuguje. Ali zumbul i vetar, ljubav i tuga, nepojamni su isto kao početak i kraj«.[26] Međutim, Perović je bio i ostao »sveznalica«. Naivnost ga nije htela ni u ovo doba njegovoga sukoba sa »sveznalicom« (kada je, na štakama, sanjao o ljudima koji ostaju »izvan života« u životu), ni pre Četrnaeste: njemu »cvet miriše« i »duva vetar«: u njegovom »zumbulu« i »vetru« nema ni najslabijeg odseva i odjeka nepojamnosti »početka i kraja«. Beskrajno je on daleko, u svojim stihovima (kao i Rakić, uostalom, kao i Dučić, pesnici neuporedivo moćniji od njega), od naivnosti i prostosrdačnosti Disa, koji za Lukrecija, sigurno, nije ni čuo, ali koji je ideal »negativne epikurejske sreće« ». . . *izvan* života«, do koje bi se došlo putevima pesimi-

[24] »Ima ljudi čiji je život jedna šetnja preko zelene i cvetne poljane. Uveče su isto tako sveži kao izjutra i duga šetnja nije na njima ostavila ni traga umora. Izgleda kao da bi bili u stanju da se ponovo krenu na isti put. Oni su upravo prošli pored života i život nije na njima niukoliko ostavio svoj prljavi trag tegobe i besmisla. To su ljudi koji i sa sedom kosom ostaju deca, naivna, prostosrdačna i lakoumna. Životno iskustvo tih ljudi onako je isto fantastično i sumnjivo kao i snovi budućeg života malog deteta. To su vodeni cvetovi čiji je ceo život sunčan i vedar letnji dan nad tihom plavom rekom. Njihove su nevolje u životu kao plač od smejanja, kao senka od oblaka koji brzo prelazi preko nasmejane livade. Tako mora da žive leptirovi« *(Misli*, 295).

[25] Dr Dušan Nedeljković, u predgovoru za Perovićeve *Misli*, kaže da je u ovoj viziji ljudi koji žive, u bezazlenosti, kao vodeni cvetovi ili leptirovi, »epikurejstvo došlo do najpotpunijeg svog izraza«: ». . . ovim je on [Perović] dao dublju i lepšu epikurejsku viziju mudrog i srećnog života nego i najveći epikurejski pesnik Lukrecije. (. . .) Zaista ne znamo lepšeg, lirskijeg i snažnijeg teksta u kome se opisuje ova negativna epikurejska sreća biti van životnih zala i nesreća ali i van života, od teksta misli Perovićeve . . .«

[26] *Misli*, 20.

zma (kao do same transcendencije ovoga pesimizma), živeo sve do stiha »sa očima *izvan* svakog zla«, kojim se jezik poezije ostvaruje srazmerno slomu jezika »sveznalice« (nemoćnog da nađe »iza forme bitnost« jer nesposobnog da bude »sa očima izvan svakog zla«: izvan neposredno-empirijske zdravo-razumske svesti).[27] Perović je »sveznalica« koji ne može u zanos: onaj kome znanje kostura, neumitne smrti, »jakrepova« i »paukova«, ne daje da se preda telu »strasti«, nego uništava tu »strast« uništavajući ovo telo, nalazeći »iza« tela kostur (umesto bitnosti), sa asocijacijama na smrt i groblje, tako da je govor njegove refleksivnosti uvek ovo otkrivanje kostura u telu reči i rečenica, govor sa kraja misli, ali i sa kraja jezika, tamo gde cvet jedino može da »miriše« a vetar da »duva«: gde je sve konačno-nepro-

[27] Ovo: »iza forme bitnost« jeste ideal romantičarskog esencijalizma, ali ne u prvome redu kao delo apstraktnog filosofskog opredeljenja, nego kao stvar prakse zdravo-razumskog racionalizma koja je praksa tiranije »forme« kao uskraćene bitnosti: praksa konačnih identiteta stvari i senzacija, između kojih nema opštenja i *zato* kao da nema sveobjedinjavajuće »bitnosti«. U celokupnoj poeziji Perovićevoj izuzetak je samo pesma *Negde čuh (Pesme*, 1909): »Neko reče ime tvoje; / Slatko, milo, ime tvoje / Negde čuh. / — / K'o da lipa zamirisa / U taj mah, / Kroz dušu mi čežnja minu, / Zanese me u davninu, / U taj mah / K'o da lipa zamirisa«. Ne treba da odbije, konačno, ono do bljutavosti »slatko, milo ime«, ni ona lipa koja »zamirisa« (upravo onako kako »sveznalici« zumbul miriše), pa ni nemoć Perovićeva da ovde nađe pesmu čežnje, kao moć ove »sveznalice« koja, u prelamanju imena, lipe (njenoga mirisa), davnine, mora da uništi poeziju kazivanjem onoga što ovde može da se nasluti samo nekazivanjem (sugestijom): »Kroz dušu mi čežnja minu«. Ma koliko da je »sveznalica« tu još u anti-pesničkoj moći, ipak je ona u krizi: njen racionalizovani svet, u kome su granice jasno povučene, kao da počinje da se rastače ovde, pa makar i sasvim slabo, *u nadgraničnom kosmosu ljubavi:* ime (kao zvuk), lipa (kao miris), traže se ovde i teže svom stapanju, *putem čulnoga jedinstva*, koje je mogućno samo *u zanosu*, i koje ovde traži *slobodan stih*, brza naznačavanja (gotovo impresionistička), s lakim kadencama. Idealu »iza forme bitnost« tu Perović kao da se najviše približio, radikalno se odvajajući i od svoga anahrono-romantičarskog stihovanja i od svoga »dekadentstva« miljenika i žrtve »strasti«. Nepregoreli romantičar koji je, ipak, sposoban da nasluti neke osnovne duševne motive nove, rakićevske, epohe (pre svega u sukobu nagona i svesti), Perović se ovde javlja i kao preteča one impresionističke lirike koja će, najavljena u nekoliko magistralnih trenutaka Milete Jakšića, da se razvije tek posle prvoga svetskog rata. Ni ovde Perović nije našao pesmu. Ali se i tu potvrdio kao onaj koji, bez moći za pesničko ostvarenje, oseća osnovne pravce kretanja duha epohe. Zato su njegovi stihovi, zajedno s njegovim refleksijama i aforizmima, sasvim mala ali dragocena svetlost koja pomaže boljem sagledavanju i razumevanju epohe, na prelomu između kasnog romantizma i »dekadentstva«.

menljivo, i bezizlazno, gde je sve konačan, kategoričan zaključak, kojim se, međutim, istovremeno apstrahuju i egzistencija i jezik:

Našto misao kad nije duboka
Kao večnost što je!
Našto kad nije oštra kao koplje,
Ni jasna kao sunce,
Da njome prodrem u znamenje svoje!

Našto, kada je na jade nam data!
Mati večnog straha;
Kada ne dopire od pokrova dalje!
Do groba mračna,
A tajna preko ništavnog praha.

To je optužba i osuda misli (bez nade na apelaciju), ali i osuda jezika, tako da ovo *našto misao jeste i našto jezik:* krajnja egzistencijalna i jezička uapstrahovanost, nešto što dolazi *posle* egzistencije i mišljenja, i na poslednjim padinama jezika, tamo gde, pre pada u ćutanje, u sve većoj nepokretnosti, caruje banalnost.

Tu nema, usred ove banalne anti-refleksivne »refleksije« (koja bi misao duboku *kao večnost*, oštru *kao koplje*, čak *jasnu kao sunce),* ni onoga pokreta koji je, ma kako slab, mogao bar da se nasluti, ako ne već i da se nađe, u pesmi *Tuga*:[28]

O silni oče, tvorče vaseljene
I nepresušni izvoru postanja!
U beskrajnosti mogućih života
— U beskonačju ljudskog nesaznanja, —
Sa silnom rečju, otpečatkom snage,
Božanskim dahom što svetove stvara
U život posla po obličju svome
Čoveka smrtnog sa svoga oltara

. . .

Al' trošnom telu zašto dade umlje,
Česticu svetu večnog bića tvoga,

[28] *Pesme*, 1903.

I strova sreću u pomolu njenu,
Otvori izvor bola večitoga.
Te vidi, smrtan, beskonačje što je
I s tugom gleda ništavilo svoje.

To je ista sumnja u opravdanost misli, kao u pesmi *Našto misao,* pa ipak, to je *sasvim druga misao jer je to drugi jezik:* i mitologijski, i jezički, to je romantizam, koji pamti Njegoša, njegovo »vaseljenstvo«, »u beskonačju ljudskog nesaznanja«, »umlje«, kao »česticu svetu« božanskog večnog bića, »sa silnom rečju, otpečatkom snage«, a ne Rakića, koji je zaborav i ove mitologije i ove reči kao tog »*otpečatka* snage« (reči što treba da otpečati zapečaćenu snagu, kao *Logos,* reč-um): građanski pozitivizam i skepticizam, koji ne opšti sa bogom, niti sa bilo kakvom božanstvenošću, pa ni onom koja, u stilu romantičarskog aktivizma u jeziku, piše *nesaznanje, otpečatak snage,* ili makar samo *umlje.* Taj romantičarski aktivizam, koji voli dinamičku napetost poništavanjem, u novim rečima, izvedenicama, granicā između vrsta reči, jer je neodvojiv od mitologije kosmičkoga tvoraštva, kao pokreta koji se nigde ne završava (tako da u rečima, usred »beskonačja ljudskog nesaznanja«, i u bolu, produžava se »umlje« kao »čestica sveta«: produžava se, i pred ništavilom, kosmičko tvoraštvo), dalek je od rakićevskog duha onako kako je ova mitologija stvaranja daleko od pozitivizma građanstva prve decenije. Jezik je, u rakićevskoj epohi, smiren: ne samo što tu govor ne prelazi granice standardnog rečnika, nego se otuđuje, u potpunosti, od svake izvedenice, pa i one najskromnije, ali time i od one igre, koja je uvek prisutna u izvedenim rečima, kao igre datog i ne-datog, provaljivanjem granica između reči, dvosmerno i dvoslojno (od datog ka ne-datom, i od ne-datog ka datom, njihovim ukrštanjem). Smrt ovoga jezičkog tvoraštva u građanskom zdravo-razumskom racionalizmu i pozitivizmu nerazdvojna je od smrti romantičarske kosmičke mitologije, kao mitologije jedinstvenoga kosmosa, u igri ukrštanja konačnog i »beskonačja«, ništavila i večnosti. Monadološki statičan građanski racionalizam nije kosmički jer nije dijalektički: on ne ukršta reči, i ne ukršta misli, onako kako njegov svet ne dozvoljava stvarno ukrštanje subjekata (niti ma kakvo stvarnije ukrštanje subjekta i objekta): u »beogradskom stilu« ovoga racionalizma građanske poduzetnosti koja zahteva jasnost (tražeći za nju modele u strukturi francuskoga racionalizma), reči su zatvorene, kao i bića i stvari, u poredak neuporedivo veće preglednosti od one najbitnijih romantičara (od Njegoša do Laze Kostića), ali to je *preglednost umesto stvarnijeg opštenja* (međusobnog prožimanja, ukrštanja). Jasnoća je i ovde, samoća jednosmernosti i jednoslojnosti, pretnja statičnosti, kao apsolutne ravnoteže ili entropije.[29] Taj motiv entropije, koji će se javiti i u Perovićevim stihovima: »Sve ćuti, nigde daha živa, / Nigde u celom groblju tom, / I bog i ljudi i svetovi / Spavaju večnim, mrtvim snom«,[30] jeste ovaj do kosmičkih razmera razvijen (apsolutizovan) motiv osamljujuće statičnosti kao apsolutne ravnoteže (kao ne-opštenja ili ne-kretanja: kao ne-igre). Pokušaj otkrivanja vaseljenstva u sopstvenom Ja (kao pokušaj kosmizovanja sopstvenoga Ja): »Ma kako da sam sitan, mali prah / Ja sam za sebe vaseljena cela / I sva vremena duga i beskrajna; / U mojoj krvi života je tajna, / U mojoj duši seme sviju dela, / Ljubav života i od smrti strah«[31] završava u prividnosti: entropija se produžava

[29] Perovićeva romantičarska *Tuga* zna za izvestan pokret, u jeziku, pa i za izvesnu jezičku dramatičnost; pesma *Našto misao . . .*, koja je »*rakićevska« varijanta Tuge,* ne zna za taj pokret: jedini pokret joj je u izvesnoj, slaboj inače, sukcesiji i gradaciji pitanja o misli, kao i sukcesiji optužbi, koje, bez stvarnije maštovitosti, padaju, jedna za drugom, protiv misli. Statičnost je tu velika, pretnja entropije očita. Perović ne zna ni za onu *dramatizaciju* kojoj je Rakić, u optužbi misli, pribegao u pesmi *Misao,* kao da pokušava odsustvo pokreta u jeziku (unutarnjeg pokreta misli) da nadoknadi teatralno-spektakularnim gestom, prikazujući sebe kako ga zverska misao nosi kao Mazepu pobesneli konj u noći (on je »privezan na konju u dubokoj noći«, »Satrven i smožden, u očima strava / Razjapljena usta . . .«, a misao, svojim zagrljajem, »rane / Stvara, kosti lomi«). To je *pozorište,* za koje ne zna Perović: on je usred apstrakcije anti-refleksivne refleksije, kao usred jezičke apstrakcije, na samoj granici entropije, s onu stranu čak i ovakvog, patetično-dramatskog, rakićevskog prikaza. On je na poslednjim padinama »misli«, na kojima nema više nikakvog pozorišta, i po tome on dolazi *posle* Rakića. (Možda nije sasvim beznačajno što dva poslednja stiha pesme *Našto misao . . .*, koji u knjizi *Pesme* glase: »O našto samo / Kad večno tonem u tami neznanja!«, u *Antologiji* Bogdana Popovića pamte izmenu: »*Našto mi oči* / Kad večno tonem u tami neznanja!« Te »oči«, umesto onoga apsolutno apstraktnog, totalno neutralnog, s onu stranu svake slike i svakoga odjeka empirije: »O našto samo«, kao da su dozvane potrebom za kakvom-takvom konkretnošću. Je li to Perović sâm osetio ovu potrebu, ili mu je to sugerisao Bogdan Popović? Ali, ispravka je bez ikakvoga učinka: banalno-simbolične oči, uronjene u banalnost »tame neznanja«, ne menjaju ovde ništa. Nema tu spasa od ove apstrakcije, na kraju iscrpenosti. To je već entropija, jer je to banalnost: nije li banalnost, ta smrt igre sveta i duha, kao savršeno uspostavljena njihova »ravnoteža«, prva epoha entropije?)

[30] *Smrt svetova; Pesme,* 1909. (V., u istoj knjizi, isti motiv u pesmama *Mesečna noć* i *Večita noć.)*

[31] *Bez vere, III; Pesme,* 1909.

i tu, kod Perovića (kao kod ranijeg Dučića), jer i tu »*sve ćuti*«, ništa se stvarno jezički ne pokreće, »nigde daha živa«: srce, koje otkriva u sebi »ceo svemir«, i suza, koja u sebi otkriva »život ceo«,[32] jesu apstraktno srce i apstraktna suza apstraktnog *celog*, koje zahteva apstrahovanje svega konkretno-egzistencijalnog, ali (istovremeno, i neumitno) i ovo apstrahovanje jezika: ovaj jezik reči bez unutarnjeg kretanja, bez međusobnog opštenja, kao jezik entropije koja se već dogodila, ili jezik jasnoće što počinje tamo gde prestaje život: gde prestaje ukrštanje (u kome nema jasnosti), ili gde prestaje igra svesti i nagona, misli i životinje.

Tu nema nade za poeziju, jer nema nade za životinju. U ratu, pokušavajući da demistifukuje »podlu« stvarnost koja skriva svoje »oduševljenje«, Perović je otkrivao ovu životinju što živi, dok ljudi tavore, ali nije mogao da je prihvati, *da bude* ta životinja, kao naivnost s onu stranu svesti: one leptirove naivnosti sanjao je čovek koji je u svome *Beilage Zur Nirwana* zabeležio i ovo: »Teturajući se na svojim štakama često dođem u opasnost da padnem da ne bih zgazio mrava; ali sam u stanju da mirne duše streljam četu neprijateljskih vojnika. Žudnja za zločinom u mojoj duši, nepojamna za mene, navukla je masku patriotizma«.[33] Suočen sa tom sopstvenom »žudnjom za zločinom«, on može (a valjda i mora?) da sanja ove leptirove naivnosti, ali ta naivnost samo je izvrnuta projekcija ove ne-naivne svesti opsednute »žudnjom za zločinom«. Snaga fascinacije ove »žudnje za zločinom« ravna je veličini duševnog i moralnog preobražaja Miloša Perovića u ovo doba: ne sme se zaboraviti da ovakve misli izgovara čovek koji je napisao tragediju u stihovima (veoma slabu inače) *Karađorđe*,[34] kao i niz pesama u duhu romantičarskog patriotizma.[35] To je preobražaj izuzetan, i

[32] »U jednom srcu cio svemir ima, / U jednoj suzi ima život cio!« (Jovan Dučić, *Hajdmo, o Muzo!, Pjesme*, Mostar, 1901).

[33] *Misli*, 127. — V. ovde, takođe: »Zločin iz sebičnosti naziva se svojim pravim imenom i kažnjava se. Zločin iz patriotizma naziva se vrlinom i nagrađuje se«. (Ovo piše čovek koji je, kao oficir u balkanskim ratovima, odlikovan zlatnom medaljom za hrabrost.)

[34] *Karađorđe, tragedija u pet činova*, Sarajevo, 1907.

[35] U obe zbirke, i mestimično sa patosom jakšićevskoga gneva: »U svako doba spreman mu grob, — / A on još rob. / Još hvali Boga za svoju muku, / i mirno čeka skrštenih ruku, / Da dođe jednom suđen dan, / Da drugi spere njegov sram. / Drmni te lance, kukavče stari, / Udri o glavu, nek prsne sva, / Ni Bog već za te više ne mari / I opet te je mreti stra! / Pohitaj, umri, umri što pre!« (*Srbinu u spomenicu; Pesme*, 1903).

upravo *revolucionaran*, uz duševne potrese čija razarajuća silina može danas tek samo da se nasluti, s vremena na vreme, iza objektivistički mirnih, pa najčešće i samo konvencionalnih, rečenica Perovićevih proznih fragmenata; to je preobražaj ideološki, ali i mentalni, radikalan preobražaj u osnovnom stavu: umesto stava Ja — drugi (pa, i šire, Ja — Čovek, Ja — Čovečanstvo), koji sve drugo, — od drugih bićâ do sveukupnoga sveta, — pretvara u različite privide istoga Ne-Ja, na način karakterističan za pozni (posle-njegoševski) srpski romantizam čiji subjekt, po pravilu, vidi zlo isključivo izvan sebe, prikrivajući se od sopstvenog pogleda, to je okretanje sebi samome kao drugome, to je *Ja kao drugi i za sebe samo*, Ja sa potrebom za objektiviranjem, za samoispitivanjem. To je, nesumnjivo (pa makar i ovako, u fragmentima, tek jedva naznačeno), pokušaj totalizacije (po-svećenja) subjekta, širenje njegovih granica i vidika, probijanjem ovoga stava Ja — drugi (kao nekakva orkestracija ili, čak, univerzalizacija njegova), ali se, u samom jezgru ove univerzalizacije i ovoga moralnog herojstva introspekcije, nalazi nemoć da se vidi svet: u ovoj introspekciji, koja bi našla moralnost kao sama »podla« stvarnost što se samo-raskrinkava, ima neporečnog *zla pounutrašnjenja zla sveta*, i to upravo zahvaljujući nemoći za sagledavanje sveta tog zla, putem apsolutizacije tog zla, kao urođenog čovekovoj prirodi: »I pseto se otruje od čovekovog mesa«.[36]

Strah od nagonskog čoveka (kao od ponora ili ambisa u čoveku), ovde se, u Perovićevom stradanju, od Ade Kurjačice, preko nemačkog zarobljeništva, do smrti u Parizu, apsolutizuje, pa aeroplani i sumareni, koji su mu se priviđali kao »izraz osobina, koje je čovek nasledio od zmajeva i aždaha«,[37] kao da izleću iz onoga čovekovoga ambisa, kojeg je on njegoševski stilizovao, pre no što je mogao i da sanja o tim aeroplanima i sumarenima. Sve i ako je, po svome verovanju u silu i nasilje, mogao da se pričini kao »tipični Balkanac«,[38] ovo verovanje rasplamsalo se u njemu u časovima trijumfa sile i nasilja kao

[36] *Misli*, 68.

[37] »Ko može sa sigurnošću tvrditi da moja sumnja nije osnovana: da su aeroplani i sumareni samo izraz osobina, koje je čovek nasledio od zmajeva i aždaha« (*Misli*, 140).

[38] V. u predgovoru dr Dušana Nedeljkovića: »U ovom tipični Balkanac, — kao i Njegoš koji je smatrao silu kao vrhovni, izvorni, postavljački princip osnovnih društvenih vrednosti, — Perović vidi život kao neprestanu borbu a u ovoj borbi ‚nasilje' kao osnovnu sveopštu (‚atomsku') težnju, kao nešto što sve

»vrhovnog principa« zapadno-evropskoga i svetskoga, i u njegovome sukobu sa ovim »principom« koji je, u zlu interiorizacije zla, prerastao u njegov sukob sa samim sobom. Njegova *već ranije* prisutna misao o čovečanskoj duši kao o mračnom ambisu razviće se tek ovde, u ratu, u trijumfovanju nasilja, u ideju o sili kao o jedinstvenom pokretaču vaseljene i čoveka, kao što će njegova sumnja u čoveka, koja ga je razdirala još pre 1909,[39] da se razbukta u opsesivni motiv »žudnje za zločinom«, i u zavadu sa čovekom, ali ne kao sa drugim, nego (ni najmanje »balkanski«) kao sa samim sobom, od jedne do druge samooptužbe, ili kao što će, najzad, životna glad, »oduševljenje«, uprkos svakome zlu, i koje je tražilo jezik samoraskrinkavanja takođe još pre 1909:

Oj zažaliću, zažaliću, znam,
Za ovim svetom samrtnoga sata;
S dubokim bolom setiću se tada
Širom po svetu živije' hiljada,
I biću zloban na svojega brata
I zažaliću što umirem sam

(Bez vere, III),[40] u ovome »samrtnom satu« (kada on bude postao zbilja užasne Perovićeve agonije), da se iskaže samorazdirućom potrebom za otkrivanjem sopstvene bede (kao za jemstvom sopstvene moralne veličine): »Jedna od najvećih mojih pakosti rađa se kad gledam kako moj put silazi nizbrdo, dok se sa druge strane brega, na blagoj uzbrdici prisoja, razleže kikot i vesela graja života«.[41] Stvarnost, koja je »podla« jer se stidi sopstvenog »oduševljenja«, i skriva ga, ovakvim Perovićevim refleksijama, — koje će (znato posle Perovićeve smrti) biti optužene da se »kose sa osnovnim principima hrišćanske etike i opšteg društvenog interesa«,[42] — svakako pokušava da se otme od »podlosti«

drugo vodi i nosi. Nasilje ili sila, — vrhovni balkanski princip odnašanja među narodima, staležima, ljudima koje su planine i istorijski vihori iseckali, — i našem misliocu izgleda osnova svega ljudskog života«.

[39] »Ja sumnjam u te, čovekova dušo, / U seme dobra što u tebi spava, / Surova, gruba u nagoti svojoj / Večno u tebi laž se ocrtava«. ili: »Ja sumnjam u te: u dubini kriješ / Pod maskom bola strah od tuđe svesti« (*Sumnja me goni; Pesme*, 1909).

[40] *Pesme*, 1909.

[41] *Misli*, 298.

[42] Iako uz napomenu da ih je Perović pisao »pod izuzetno teškim prilikama ličnog doživljavanja«: »Doba u kome je živeo, aktivno učešće u ratu, patnje u

svoga stida (onoga pre Četrnaeste), ali za podlost ništa manju: za »satansku« podlost bezizglednog paradoksa: »Ovakvu je podlost mogao samo satana izmisliti: posrtati i klecati na putu života, a želeti da taj put što duže traje«,[43] kao za podlost do paroksizma produbljenoga protivurečja razuma i postojanja, ili za ovu podlost bezizlaznog sukoba sa sopstvenim životom.

To je, ipak, ponovo ista »podla« stvarnost koja se stidi svoga oduševljenja: to je isti razum zdravo-razumskog racionalizma pre Četrnaeste, zavađen sa nagonima: usred trijumfa nasilja, on *priznaje* to nagonsko, ali ne samo u istoj nego i *u produbljenoj* nesposobnosti da se usaglasi sa iracionalnom egzistencijalnom žudnjom, postajući *razum koga je svet bezumlja bacio u zavadu (bezumnu) sa samom težnjom za postojanjem*. Antinomija razumskog i nagonskog (racionalnog i iracionalnog) ove »misli« pre Četrnaeste (antinomija od koje ne spasava krik: *»Našto* misao . . .«), ovde se samo produbljuje, u slavu zla koje nije ništa drugo nego zlo ove antinomije. Životinja, koja je tražila svoje oslobođenje (budeći, u ovoj antinomiji, i strah i nadu), sada je *konačno* neprihvatljiva. Strah od nagonskog u čovekovoj duši jači je od svakog opredeljivanja za strast: tu može da se govori protiv onih koji ostaju u životu samo »kibiceri« (jer »I u životu kao i u igri ima samo kibicera«),[44] ali jedina mogućna igra, u

ropstvu, bolest — sve je to doprinelo preosetljivom filosofu takva razočaranja, koja su se duboko zarila u njegovu dušu. ‚Moje me je vreme nagnalo, te sam oboje zaboravio', tj. ljubav prema ljudima i poverenje u Boga. Ova ispovest objašnjava celu tu filosofiju i na njoj treba uvek zadržati pažnju, jer se mnoge od tih misli ne bi mogle inače razumeti. Perović ih je kovao pod izuzetno teškim prilikama ličnog doživljavanja, te to može biti jedini razlog što je dao i takve misli, koje se *kose sa osnovnim principima hrišćanske etike i opšteg društvenog interesa*« (u prikazu knjige *Misli; Južni pregled*, januar 1934, potpisano: *A. K.* (Ksenija Atanasijević?). — »Ispovest« Perovićeva je nacrt za pogovor zbirci aforizma, pod naslovom *Posveta deci*, u stvari napomena da je sve to pisano ». . . kada je po svetu tekla krv kao što pričaju za nekadašnji potop, i kada se na širokom, strahovitom i pobesnelom moru nigde nije nazirao nikakav Nojev kovčeg; kada su ljudi bili postali zverovi a čovečija duša pakao i kad smo bili zaboravili da postoji Bog«. Je li to strah, koji je Perovića diktirao ovu »posvetu«, kao neku vrstu molbe za izvinjenje? Inače, nije on »zaboravio« boga: ako se »čovek (. . .) rađa u ljubavi, a Bog u muci« (*Misli*, 241), taj bog u njegovoj muci »rađao« se kao »opaka zver« (»Ja sam duboko uveren da ako ima Boga — on je jedna opaka zver« (1): »Bog kao i čovek nema ni Boga ni duše« (3), ali zato što »čovek je stvorio boga, a ne bog čoveka«.

[43] *Misli*, 39.

[44] *Misli*, 42. — u vezi sa ovom osudom »kibicera« su pokude umerenosti, prisebnosti, razboritosti (»Ne volim ljude koji puše dve cigare dnevno«; »I zla

ovom trijumfu zla, u ovoj bezizlaznoj zavadi razuma sa »odušev-ljenjem«, jeste igra »kibicera«, na polju ove antinomije razuma i nagona, igra otuđujućeg samoposmatranja ovoga čoveka, osuđenog na smrt, i željnog da postoji, uprkos svemu, njega koji je govorio: »Nema ogledala koje će mi pokazati da sam ružan«,[45] ali, očito, u nadi da će ipak naći takvo ogledalo: da će naći snagu da se u potpunosti (i na samrtničkoj postelji) objektivira, da za samoga sebe postane objekt, kao i za druge, da bude drugi, *da ne bude Ja nego misao o njemu* (eto, dakle, »našto misao«, *za njega*, posle svega?), misao koja je *u istini* onoliko koliko je, u ovoj zavadi čoveka sa samim sobom, u istini sveta okrenutog protiv čoveka, i koja je *izvan istine*, i protiv nje, onoliko koliko je misao izvan igre: misao »kibicera«. Tu nema šanse za pesmu: pesnički govor jeste govor igrača, a ne »kibicera«.[46] Ali tu nema šanse ni za misao: tamo gde nema pesme, nema ni misli. Tamo su samo odlomci, razbijene rečenice razbijenog čoveka: za buduću pesmu, i za dubuću misao.

strast je veća od velike prisebnosti«; »Ja nisam video da je od razborita mladića postao veliki čovek«), kao atributa duševnog ćiftinstva (»... ima ćifta i u duševnom smislu: strasti i velika misao za njh ne donose rentu, a sve što ne donosi rentu, predmet je njihovog ciničkog ismevanja«, — *Misli*, 286).

[45] *Misli*, 245. — Tu se rađa *logika samoljublja* kao nedostižan ideal: »Logika samoljublja bila bi najinteresantnija nauka, ali gde je taj koji će je proučiti« *(Misli*, 244).

[46] U rukopisu, iz ovog doba, ostalo je samo nešto Perovićevih stihova. Ono što je objavljeno, potpuno je izvan moralnog i intelektualnog kruga Perovićevih refleksija i aforizama. To su samo odjeci njegovih poslednjih godina, u stradanju, u samoći (»Pa barem katkad u samoći / U mojoj mračnoj, uskoj kleti, / U neprekidnoj dugoj noći, / Mušica kakva da proleti!«, — *U ćeliji)*, u slutnji smrti (»I opet jedan dan, / I opet jedna noć, / Vreme ih niže, niže, / I jedan više san, / I jedna manje noć, / I grobu bliže, bliže«, — *Na putu*, datirano: *Jozefštat, juna 1916)*, u potpunoj izgubljenosti od koje su ostali njegovi poslednji stihovi, od 17. aprila 1917: »Vetri me gone odasvuda, / Vali me nose ko zna kuda, / Nit' znam odkuda val me done / Nit znam kud me vetri gone«. (V. u napisima o Periviću dr Milivoja Pavlovića i Rada Perovića.)

Vladislav Petković-Dis

U početku najviše poznat kao objekt Skerlićevog gneva, kao neka vrsta njegovog *negativnog atributa*, kao čovek koji nije samo štampao zbirku rđavih, pseudo-pesimističkih stihova već i posetnicu s imenom Dis (iako nije, po Skerliću, »makao dalje od Zemuna«), čime je mnogim vodećim ličnostima srpske kulture u prvoj deceniji veka nedvosmisleno dokazao svoje ružno i smešno šarlatanstvo dostojno svakog žigosanja, on je i kasnije i odbacivan i, ređe, branjen, kao pesimista Pandurovićevog kova iako s Pandurovićem nema nikakve *suštinske* pesničke veze. Savršeno usamljena pojava, preteča pesničkog duha koji će vizionarenje pretpostaviti majstorijama stihotvorstva »zlatara reči« njegovog doba, on ne dozvoljava nikakvo konačno poređenje u srpskoj poeziji, ni kao pesnik halucinantnih otkrovenja ni kao čovek koji kao da je, u životu, produživao da živi duh svoje poezije.[1] Rođen

[1] »Kao mjesečar lutaše Dis beogradskim ulicama sa šeširom vječno u ruci, sa crnom kovrčavom glavom i bradom, mršava lica i grozničava oka, zabavljajući nas svojim nervoznim ekscentričnostima, smijući se kao dobar, vrlo dobar dečko i sâm našim dosjetkama i na njegov račun. Dobivši nekakvo učiteljsko mjesto negde blizu Rumunjske, reče nam, došavši u Beograd, sasvim ozbiljno, da u onoj pustoši nije mogao naći mjeseca. Jedared padne kao sa Saturna u Srijemske Karlovce, u uredništvo *Brankova Kola*, i bez riječi poče kod stola pisati. Svršivši pruži zapanjenom uredniku, pok. P. Markoviću—Adamovu, rukopis sa molbom za honorar. Nikada se ne zabavih tipovima Knuta Hamsuna, a da ne pomislih na Disa. Srbija, kao sve zemlje apsolutne individualne slobode, vrvi originalima, i nije čudo, što je taj daroviti boemski original (Vla/*dis*/lav) Petković bio

u vreme kad je kult oblika brutalno, u ime takozvanoga »savršenstva« pesme, vodio nesumnjivoj prevazi majstora versifikacije nad genijem poezije, on je bio pesnik velikog vizionarstva kakvo sprska poezija ne poznaje pre njega, ali njegov bitan poetski svet je svet bez oblika, u stvari svet bezobličja, krajnje kolebljiv, u kome je zakon neprestanog kolebanja svega, nekonsistentnosti i metaforičke problematičnosti, najviši i nezaobilazni zakon.

San o obliku je, međutim, najprisniji san ovog pesnika egzistencijalno upućenog bezobličju, pa valjda i zbog toga ima kod njega, i u časovima najdubljeg nadahnuća, uvek nečega od kobnog njegovog nesporazuma sa samim sobom i uvek jedno nemirenje sa ličnom pesničkom egzistencijom koje kao da produžava, na svoj način, i njegovo nemirenje sa egzistencijom uopšte, koja mu je bila data kao egzistencija u neprestanom rasturanju. On kao da je, pretežno, pokušavao da dođe do nekoga oblika i izvesnosti u njemu, i kao naprežući, do bola, ali i tragičnih nesporazuma sa sopstvenom sudbinom i pesničkim poznavanjem, svoj vid, svoje moći koncentracije, da bi došao do one kristalno jasne, u sebe zatvorene, obličnosti kakvu je nalazio (izvesno sa zavišću) u pretežno parnasovskoj formi Pandurovića i, manje, Rakića. Njegova metafora, po kojoj se s njim ne može uporediti nijedan pesnik srpske poezije do danas, posebno nijedan pesnik njegovog vremena *kulta forme,* rakićevsko-dučićevskog aleksandrinca i Pandurovićevog zatvorenog, stamenog izraza, nije tražena već nađena upravo u suprotnoj njegovoj težnji, u ovome njegovom naporu da dođe do jasnoga u-obličenja; ona je delo njegove nemoći za oblik, za izvesnost jednosmislenog značenja, delo njegove egzistencijalne kobi koja je kob dvosmislenosti i višemislenosti, alogičnosti nadstavljene svakoj pouzdanije postavljenoj logičnosti. Čitav svet oko njega razvejava se, i on sâm, u tome svetu, nije ništa drugo nego nezadrživo razvejavanje. Rasturaju se svi oblici, ali ne samo stvari i pojave, tonući u nekakav košmar besprimerne konfuznosti, već se raspadaju i same reči; i one, reči, za Disa su »oblici« kao sve stvari, zato što ih on nema, u njihovoj izvesnosti, onako kako nema izvesnost stvari, i zato što napušten od duha

Pandurovićeu odšteta za banalnost svakidašnjeg života«. (A. G. Matoš, *Lirika Sime Pandurovića, Hrvatska smotra,* 1909, V, 9—10; *Naši ljudi i krajevi,* izd. Josipa Sokola, Zagreb, 1910.)

izvesnosti on kao da je napušten i od samih ovih reči. Neka zla sila, neka sudbinska ironija, koju je on uzalud pokušavao da imenuje, spreman da, na izrazito primitivan način, poveruje u nekakvu svoju ličnu kob, u neku nesreću koja mu se dogodila, ovde ga je lišila svakog uvida u svet, i svakog vida za njega, oduzimajući mu pre svega reči. On je na samoj granici ćutanja, u predvorju njegovom; njegov jezik nije njegov, jer je to jezik u rasturanju. Reč je, kao i sve drugo, kao svaka materijalnost i svaka nematerijalnost, ono što se rastura. Svet mu se i tu prikazuje samo kao svet u rasturanju. Užas od ovoga raspadanja oblika, u sve većem stanju van-jezičnosti, vodio ga je vizijama reči kao oblika, kakve ne poznaje ni jedan drugi pesnik. Njegove reči su uklete reči, one koje, zahvaćene ovom satanskom ironijom sveopšteg rasturanja,

. . . s oblikom staju
Tu, preda me, gde se raspadaju,

kako je to uspeo, mucajući (i kao u strahu), 1906. da kaže u pesmi čiji naslov *Pesma bez reči* gotovo da bi mogao da se uzme kao najkraća jednačina i znak Disove lirike u knjizi *Utopljene duše* (Beograd, 1911), ali i njegove lične sudbine, uložene u nju.

Poezija Disova je, uistinu, ova *pesma bez reči,* pesma koja ne zna za određenost reči i koja se ostvaruje s onu stranu te određenosti, kao pesma nad-obličnog i natpojamnog, pesma koja, međutim, nalazi tu natpojamnost onako kako nalazi i svoju izuzetnu metaforičnost, isključivo u patnji zbog nje, i u traženju konačnog oblika, kao u traženju nekakvog određenja u jeziku i u samom biću. S onu stranu takvog određenja, i zato nestvaran, pa zbog toga i za samog sebe gotovo nematerijalan, jedan pramen magle među drugim pramenovima magle sveta u rasturanju, u večitom preinačavanju u kome ništa nema šanse (a ne samo Dis) da se zadrži u kakvom-takvom obliku, kao u kakvom-takvom identitetu, on je očajnički verovao u najvišu moguću materijalnost i obličnost, ne jednom sanjajući o njima kao o svome jedino mogućem spasu. Dok su reči »sa oblikom« izlazile preda nj, gotovo kao nekakva ukleta bića (i uklетošću svojom izjednačena sa samostalnim bićima, ali i ovom *tuđošću* njegovom duhu preobražena u ta bića koja imaju svoju volju: tu, da se njemu ne povinuju i sa njime ne udruže, da izađu pred njega samo zato da bi se raspale, kao i svi *drugi* oblici sveta), on je verovao ne samo u ovu njihovu samostalnu volju, dolazeći tako do jednoga

animizma koji ne poznaje srpska poezija, i izjednačavajući reči ne samo sa stvarima već i sa, ovakvim, bićima punim zagonetnosti, nego je verovao i u njihovu bukvalnu materijalnost, u njihovu *fizičku* egzistenciju. Ukoliko mu se reč manje davala, pretvarajući se samo u novi simbol duha raspadanja, utoliko je ovo njegovo verovanje u fizičku egzistenciju reči moralo, bar u časovima najvećega njegovog stradanja zbog bezobličja koje je sve obuhvatalo, u njemu, oko njega, da bude veće, toliko da će ovaj fatalni pesnik *pesme bez reči* moći, na način koliko tragičan, i smušen, toliko i dostojan sarkastičnosti smeha zdravo-razumskog duha jednog J. Skerlića, ne samo da napiše već i da živi svoje stihove iz pesme (inače nedorečene, i konfuzne) *Promenada* (iz 1904):

I tad pipah vazduh, tražeć kakva traga,
Ali reči tvoje nisam mogo naći.

Čitava njegova poezija je ovo traženje traga reči u vazduhu, ovaj očajnički, neprestano ponavljani i unapred na neuspeh osuđeni pokušaj da se nađe trag reči ako ne već i sama reč, u punome svome obličju, u njegovoj čvrstini, kao u njegovoj izvesnosti. Ono što je tražio ovaj pesnik, koji je pokušavao da »peva« pojedine motive, i da se tematski organizuje, nemoćan u tome, i pevajući samu jednu jedinu pesmu, ovu pesmu koja je suštinski bez motiva i bez teme, jer je s onu stranu konkretnosti sveta i »reči«, njegovog »znanja« u samome sebi, njegovoga sećanja na sebe, to je oblik, onakav kakvog je mogao da vidi kod Rakića, ili Pandurovića (pa i kod Dučića) kojima je, sumnje nema, pokušavao da podražava, sa dubokom zavišću čoveka izgubljenog, apsolutno ne-vlasnog, s onu stranu ma kakvog posedovanja, i ma kakvog znanja i zvanja, pa nužno i sa onu stranu ma kakvog znanja o sopstvenoj pesničkoj misiji i sopstvenoj veličini koja je bila zajemčena upravo ovom njegovom nesposobnošću da ma šta poseduje, ma kakav oblik i ma kakvu čvrstu, izvesnu reč. Ljubav, koju je on »sahranjivao«, nebrojeno puta, u svojoj lirici, lutajući između trenutaka vrhovne pesničke lucidnosti i, čak, vidovitosti nekoga ko je u stanju da, preko sveta empirije, vidi i ono što drugi ne može videti, i, s druge strane, podražavanja drugih pesnika i njihove mitologije, jeste podražavanje slične ljubavi koju je našao kod Pandurovića, kod Bodlera, kod E. A. Poa, pokušavajući tako da u mitologiji ojađenog ljubavnika, čoveka koga je zadesila zla kob u životu, nađe takođe neku

izvesnost, neki spas u ovoj racionalno pojmljivoj nesreći; međutim, uprkos čitavome malom moru stihova koje je ispisao u slavu te mrtve ljubavi, u veoma rđavom maniru i povodeći se za post-romantizmom »plave prošlosti«, na način koji je van svake sumnje skroz knjiški, bez ičega autentičnog, očito je da je njegova ljubav jedan čisti nagon, slobodan od svakog objekta, ali i svake moći konkretizacije, jedna *»nerazumljiva« ljubav* koja je prokletstvo samim tim što je ovako »čista«, bez oblika i bez reči, bez imena. Možda je, čak, njegovo »sahranjivanje« te ljubavi, uz mnogo jadikovke, pa i sa jakim nanosima kiča što podseća na loš ukus secesionističkih poštanskih dopisnica u boji, u stvari i želja da se uništi ta nerazumljiva ljubav kao sami izvor ove mističke iracionalnosti koja uvećava razvejanost, u totalnome neznanju, pa bi tako stihovi:

Saranio sam ljubav ko dan crne šume,
Ko dubine ostarele nepoznati mrak;
Saranio sam ljubav što se ne razume

(Pesma bez reči) mogli da budu stihovi, u svoj njihovoj tamnoj nečitljivosti, i sa onu stranu ma kakvog racionalnog tumačenja, što objavljuju sâm subjekt te ljubavi, u njenoj natpojmnosti ili obliku što mu se objavljuje zato da bi se pred njim (isto kao i reči) *raspao,* i da bi ga tako samo još dublje gurnuo u more natpojamnosti, u nerazrešenost i nepoznatost večitog neznanja, kao totalnog zaborava kome je ovo pometeno biće, što govori pometenim jezikom, nezadrživo upućeno. Kratkovid, kako ga pamti fotografski objektiv, sa užagrelim pogledom, staklastog sjaja, iza cvikera, zbunjen i osmehnut, užasnut možda, ali nikada ne ispoljavajući drugačije svoje užasavanje već krotkošću koja je, svemu, davala prizvuk nesvakodnevne, gotovo anđeoski nad-stvarne blagosti, a neretko i blagosti žrtve koja se pomirila sa svojom ulogom, on kao da je patio od kratkovidosti i u svome duhovnom životu: njegov pogled, duhovni, nema moći koncentracije. I ono što je *pogledu* drugih pesnika njegovog vremena, pa i njegovih drugova iz boemskog sveta Skadarlije i Dardanela, bilo dostupno, za njega se razvejavalo, kao urečeno zlim silama rasturanja. Svet njegov je zamagljen, pun lelujanja, pramenova magle nad-stvarnosti, kao u nekakvim večitim isparavanjima, u kojima do koncentrisanja u obličnost, u čvrstu materijalnost, sa jasno povučenim granicama oblika, kao da nikada ne može doći. Patnja ovoga pesnika, ozarena zbunjenim osmehom žrtve, jeste

patnja od bezobličja kao samog jemstva neznanja bića u biću: kao od njegovoga slepila, njegove nemogućnosti da samoga sebe vidi. Oglašen za *neznalicu* i jevtinog mastifikatora, on je zaista bio ogrezao u neznanju, ali njegovo neznanje nikako nije samo neznanje nekoga kome drugi moraju, po kafanama, da čitaju i prevode Bodlera, Verlena, E. A. Poa, već nekoga ko nije u stanju da zaista sazna, da oseti i njome se prožme, i jednu jedinu stvar, a kamoli samoga sebe pred njom. Stvari se ruše, sa zlobom ironične sudbine, ili samoga ništavila, u svetu u kome ovaj pesnik pokušava da živi, »s ranom rođenja, koja se ne leči«.[2] Ništa ne uspeva da se zadrži u njegovom oku, u njegovom pogledu. Svet se rastura, ali bez krika, tihim, i stravičnim rasturanjem, koje je nemoć njegovoga oka, njegova nesposobnost za pogled. Otuda, više no kod bilo koga drugog pesnika, — u stihovima koje je ovaj pesnik dugo osluškivao na dnu sebe, vukući se kao senka kroz život, i kao fantom (ne samo za druge, već i za samoga sebe), između dva ćutanja koja su se obarala na njega, i iz kojih se jedva budio, *buđenjem u pesmu,* i koje je pisao, takođe, kao pod morom neke rasejanosti, umornom rukom što gotovo da i nije njegova, dok medijumski beleži otpatke razbijenih rečenica po hartiji, — reči: *pogled, oko i oblik* posebno su naglašene i često se ponavljaju. Bez pogleda, bez mogućnosti da pogledom sagradi svet oko sebe, i u tome svetu, sagrađenom, da izgradi i samog sebe, on nije onaj koji vidi već je (i upravo zbog toga) onaj koji je viđen. Njegova Nirvana (u pesmi *Nirvana,*[3] koja svakako nije i najznačajnija njegova pesma, iako je, bogdan-popovićevski rečeno, »cela lepa pesma«) takođe ima pogled, i to pogled kojim njega, Disa, gleda. Ta Nirvana što gleda, Nirvana osposobljena sposobnošću gledanja koju »nema ljudsko oko«:

I nirvana imala je tada
Pogled koji nema ljudsko oko:
Bez oblika, bez sreće, bez jada,
Pogled mrtav i prazan duboko.

I taj pogled, ko kam da je neki,
Padao je na mene i snove,

to je svet pao u bezobličje, i sami duh sudbine, usud bezobličja koji gleda Disa, Nirvana koja zato ima moć gledanja. Disova

[2] *Voleo sam, više neću* (iz 1908); posvećeno: *Milanu A. Simiću.*
[3] *Bosanska vila,* 30. I 1909, XXIV, 2.

patnja je patnja nemoći konstruisanja pogledom, nemoći prodiranja u svet. Ta nemoć je apsolutna pasivnost. Ritam Disove pesme, i pokret svetova u njoj, otkrivaju neprestano tu pasivnost. To je ritam izvanredno blagih, minimalnih intervala, jedva naglašenih, sve do samoga onoga »osećaja ravnine« za koga je on govorio *da leži na njemu:* jedan osećaj ravnine, zaista, kao da je neprestana pretnja, neprestano *iskušenje* njegovoga ritma, njegovoga jezika, ovih intervala koji, jedva naznačeni, kao da prete svakoga časa da izgube svoju plastičnost i da se, od jedva uznemirene linije, lakoga gibanja, pretvore u beskonačnu, a pravu liniju, koja odvodi u apsolutno ćutanje, jer je jezik, kao ritmički pokret, ne poznaje. To su svetovi bez posebnog izraza, predeli što podsećaju na morske pejzaže, na mesečevu pustinju, ali svetovi koji dolaze i prilaze njemu, Disu, a ne on njima. Nema, kod Disa, pokreta njegovog ka svetu; uvek je to pokret od sveta ka njemu. Ne kreće se Dis nego se kreće svet, jer nema Dis pogled već taj svet ima pogled, tu moć gledanja koja je za njega moć sudbine ili moć ništavila. To je Nirvana, ali to je i »zemlja snova«, iz pesme *Prva zvezda* (iz 1910), čiji stihovi:

Prilazi mi jedna zemlja snova,
S belim nebom i crnim očima;
Prilazi mi šum lepih vetrova,
Miris tuge vidik mi otima.

Mrtvi ljudi i mrtve radosti
Gledaju me snom što se ne menja,

nesumnjivo su već prolegomena za stihove iz *Nirvane:*

Noćas su me pohodili mrtvi,
Nova groblja i vekovi stari,
Prilazili meni kao žrtvi
Kao boji prolaznosti stvari.

Noćas su me pohodila mora,
Sva usahla, bez vala i pene,
Mrtav vetar duvao je s gora,
Trudio se svemir da pokrene.

To je moć svetova bezobličja koji, zato što su u neprestanom rasturanju, i što ne mogu da budu viđeni, Disovom moći

gledanja, koja bi bila (i koja i jeste, idealno, u snovima njegovim) moć samo-gledanja, kao samo-nalaženja, samo-neimarstva, imaju ovu moć pogleda, tu moć kretanja koju on nema, moć nekakve snage koje je on lišen. Duh akcije je izvan njega, duh ove snage. On je pasivnost, i zato njega mogu da pohode, da mu dolaze ti strašni gosti: nekakvi mrtvi pejzaži, a ne samo mrtvi ljudi i mrtve radosti, taj svet večnosti jer svet koji se ne menja, svet apsolutne jednolikosti, ali s onu stranu ma kakve mogućnosti za stvarniju artikulaciju. On, koji ne može da vidi »zemlju snova«, i koji je iz nje prognan, viđen je zbog toga od nje. Ona ima »oči«, i gleda, jer neće biti viđena. Njena moć gledanja je božanska; to može da bude najava prokletstva koje se, međutim, nikada do kraja ne doživljava, već uvek u potištenosti (ritam se nikada ne uznemiruje, u svojoj monotoniji koja je monotonija mesečevog, nirvanskog pejzaža Disovog), kada pogled »ko kam da je neki« *pada* po njemu, s udarcem od koga, međutim, nema krika, nema odjeka, u apsolutnoj pasivnosti žrtve koja se predaje, i koja je već u stanju letargičnom; i to može da bude pogled mrtvih ljudi i mrtvih radosti, koji ga gledaju »snom što se ne menja«, pogled ovoga sna koji, neostvaren, prekinut smrću, jeste san večnosti, ili sama večnost, odvojena od Disa, i od čovečanskog osećaja, gotovo neko biće po sebi, mističkog značenja; i, najzad, to mogu da budu one *oči* koje

U snu dođu da me vide, šta li radim sam

(u *Možda spava)*, ona »dva oka stara«, iz *Prve pesme* (u ciklusu *Nedovršene reči)*:

Uzeta iz noći, vodâ, iz dubinâ,
Nepoznatog mraka što život odmara,

najčešće možda taj božanstveni pogled, kao *ljubav pogleda;* pogled koji i ljubav pretvara u gledanje, kada biti viđen znači takođe biti otet, spasen od ovog rasturanja, od ove kobi bezobličja kao zaborava oblika, kao smrti u ne-sećanju, i kada biti voljen, za ovoga pesnika lišenog pogleda, moći konstrukcije i samo-konstrukcije, znači biti viđen, pa je zbog toga njegov najviši ideal, u najsumornijim trenucima, taj

Pogled koji priča, teši, razgovara,
Pojima i voli i gleda duboko

(u pesmi *Uteha).* Umor bića je umor sećanja, ili rađanje »pogleda zaborava«:

Evo danas umor pao na me
U očima pogled zaborava

(Pesma bez reči), a kob čitavog njegovog života u neprestanom razvejavanju volje, bića, sveta, stvari, vremena, kob koju je on uzaludno pokušavao, takođe, *da vidi,* da je razume, da joj nađe imena, uveličavajući je tako kao ovu *kob neznanja,* uvek je i kob za pogled, nekakva kob koja »briše« pogled:

To reći danas ja ne umem više,
To što me boli i bolove guši,
To što mi pogled kao oblak briše

(pesma *Kob).* Raspadanje je uvek raspadanje sveta oblika, i raspadanje moći pogleda (»Sad nemam više očiju za duge«),[4] i zbog toga je, usred ove agonije oblika, usred ove nezaustavljive, svirepe, a gotovo bezvučne, najezde bezobličja, ovoga nadiranja praznine (kao nadiranje njegovoga »mora od pepela«[5] čiji samo šum, u dolasku, se čuje, ali talas mu se ne vidi), koja obuzima stvari i predele, ali i duh, i rečenicu, samu reč, koja kao da gubi tačku oslonca, postaje proizvoljna, odvajajući se od Disa kao i njegovi snovi, postajući biće sa nezavisnom voljom, i to voljom koja je, ponovo, ova volja rasturanja oblika, volja njihovog raspadanja. *Oblik,* međutim, ostaje kod Disa samo pojam, koji ne pamti stvarnost niti uspeva da se prožme njome, reč koju on ispisuje sa onom istom nemoći za oblikovanje kao i sve druge reči. Taj *oblik,* istaknut rečju, ostajući samo reč »oblik«, kao da je usmeren stanju i funkciji simbola, možda najadekvatnijeg Disovoj nemoći za »pogled«, za konstrukciju; ali on ni sam ne uspeva da se uobliči, i zbog toga je Dis i sposoban da napiše stihove (u *Prestanak jave):*

Ja ne znam više da l' se sećam sada,
Ni kad je došo oblik zaborava,

sposoban da poveže nepovezive pojmove *oblika* (koji je sećanje nečega na nešto, u samome sebi, ili koji je samosećanje), i

[4] *Raspadanje*
[5] *Pesma, 2.*

zaborava koji je bez-obličan, ili *zaborav oblika*, i upravo suprotan načelu oblika i oblikovanja, kao ovome načelu sećanja. Asocijativnost, koja je moćno naglašena u Disu, jeste asocijativnost vrhunske rasejanosti; ona nije asocijativnost koja povezuje, koja uspostavlja svet oblika i obličnosti, već asocijativnost kao traženje, u slepilu, i nasumice, mogućih oblika i veza između njih. Veze koje uspostavlja asocijacija Disova jesu prividne veze, i to u toj meri da je sama *prividnost* ono što Dis jedino nalazi, ne nalazeći tako ništa, odnosno *nalazeći ovo ništa*, čiji jedini »vid« i »izgled« je izgled ove krajnje prividnosti, ovoga *prividnog oblika*, koji ne odoleva pogledu duha i oka, kao ovaj »oblik zaborava«, oblik što, krajnje prividan, jer krajnje nemoguć, jeste sama nemogućnost, ili oblik nemogućeg oblika i nemogućeg oblikovanja, ili »oblikovanje« bezobličja ništavila, kada, u sveopštoj, i neprolaznoj pometnji ove nasumične asocijativnosti, tu gde se javljaju

Izgubljeni ljudi i stoleća,
Kao reči, ko oblaci zvuka

(Prva zvezda), zaista kao da postaje još jedino moguć samo taj *oblik zvuka*, principijelno bez-obličnog, nad-obličnog, koji se ne može videti, i koji je poricanje pogleda, ali utoliko više koji postaje jedino moguće načelo konstrukcije. Disovi stihovi, to je svet ovoga nemogućeg oblika zvuka, tog oblika koji je neprestano rasturanje oblika, *prodor zvuka u sferu oblika*, apstrakcije u sferu konkretnosti, natpojmovnog u svet pojmovnosti, kada ne samo što se konkrecija rastura već kada se apstrakcija, koja je biće ovoga rasturanja, nehtenog, neprihvatljivog načelno, i za Disa, pokušava da u-obliči, u stvari da se konkretizuje, pa joj se uzaludno pokušavaju da pridaju svojstva materijalnosti, i kada stihovi o svetu

Gde diše pustoš i mir sa lepotom,
Gde propast živi i gde nema zala

(Violina) postaju mogući nemogućnošću ovoga sveta, koja je *Disova jedina mogućnost: ta nemogućnost*, i kada njegova vizionarska, pesnička moć, izrasta iz same ove egzistencijalne nemoći, tu gde, paradoksalno, »propast živi«, i gde

Umire vetar ravnodušne smrti
Tamnicom zvezda, mojom kućom mraka

(Sa zaklopljenim očima), kada reč *umiranje* asocira reč *smrt*, ali kada, u nemoći konstrukcije, u nesposobnosti pogleda rečenicom, ova reč *umiranje* ne uspeva da se odredi, u samoj sebi, kao smrt koja osvaja, već, u totalnoj zabuni Disovoj, nadovezuje se na reč same smrti, pa se dolazi tako do ovoga *umiranja smrti*, do tog izraza koji Dis nije hteo niti mogao da hoće, jer nije mogao da hoće izraz *života* (smrt koja umire, šta je nego život?), ali koja mu se nametnula, ovom nasumičnom asocijativnošću, *tu gde ni smrt ne može da dođe do svog pojma*, ali gde, ipak, i kroz ovu alogičnost, ona se oseća, i ostaje pretežna, tako da reči znače preko svog značenja, čistom muzikom, njenim nadlogičnim smislom, i to smislom u neprestanom rađanju jer je u neprestanom otimanju od ovoga logičnog smisla što uzalud pokušava da se uspostavi, kao *oblik*, a što se ne uspostavlja. Svet kao da je imao nekada oblike, ali je zahvaćen nekom, apsolutnom, zlobnom slobodom koja poriče nužnost ma čega, ma kakvog oblika, njegove čvrstine, njegove unutrašnje zakonitosti i poretka koji bi omogućio vezu sa drugim oblicima; bolest, ovde, to je ta bolest ovoga silovitog rasturanja koje ništa ne mimoilazi, ničemu ne prašta. Žudnja za oblikom, i vera u njega (najviša religija Disova), raste iz ovoga iskustva rasturanja što ne prestaje; sve kao da je »moralo« da ima oblika, sve pa čak i ono što nikada nije moglo da ima neki opipljiv, čvrsti oblik, kao one reči kojima je, odvojenim od njega, silom ove asocijativne rasejanosti što prividno povezuje, i zato jedino povezuje samo prividnost, beskrajno prozračnu, ovaj pesnik rukama trag tražio, ubeđen, gotovo do čiste manijakalnosti, da su se i te reči-oblici, oslobođene od njega, udružile sa svim ostalim oblicima, u ovoj zaveri raspadanja. Zvuk je, za njega, takođe oblik u raspadanju, ili stvarnost u njenoj dekoncentraciji. Muzika je rastvarenje nečega stvarnog, što ne uspeva da opstane u sebi; njeno kraljevstvo je, kao u pesmi *Zadovoljstvo:*[6]

Ko predeo mrtvih gora, kojim šeta
I lagano i svečano duh tišine,

kraljevstvo koje se ne može napustiti, jer nema povratka u stvarnost predmeta, stvari, značenja, identiteta, kohezije, sve-

[6] Iz 1913; v. u Disovoj knjizi *Sakupljene pesme*, izd. *Napredak*, Beograd, 1921.

povezanosti, gustine i čvrstine, i jer uvek neki »iz daljine šum se kreće«,[7] ali šum koji je ovde šum prokletstva ove stvarnosti, kao nenađenog, a traženog, Disovog *doma* koji »gine« (ima on, u naslovu jedne pesme iz izgnanstva, iz vremena rata, reč *Poginuli dom),* tako da muzika ovoga šuma, ovih »mrtvih gora«, njihovog neizrecivog duha, kao duha same praznine koja sve osvaja, nije dar koji pesnik sa radošću poziva, već *dar prokletstva* ne-stvarnosti kao jedine stvarnosti Nirvane, i nirvanizma, što počinje tamo gde prestaje moć konstrukcije.

Okružen »parnasovcima«, u kulturi čiji najviši, i osnovni, kult ostao je kult forme, onako kako je u sredini u kojoj je on živeo (do ratova, balkanskih i prvoga svetskog) duh moderne, evropske Srbije, koji se dozivao, bio duh reda i poretka, organizacije, ili same države kao vrhunskog izraza, u praksi društvenoj, ovoga apsolutnog oblika i oblikovanja, ove apsolutne mobilnosti i apsolutnog identiteta, on je nošen talasima ovoga rasturanja i njegove muzike. Ako je on došao do izvanredne muzikalnosti stiha čije književno obeležje bilo bi sasvim blisko magiji sugestije, idealu muzičkog simbolizma i, tako, slutnje a ne jasnog značenja, u vreme kada je Dučić tražio taj simbolizam ali ga nije našao, to nije bilo po njegovoj *svesnoj* volji, još manje po njegovome *literarnom* opredeljenju, već po prokletstvu, po njegovom sudbinskom udesu, po nemoći koncentracije, po nesposobnosti za pogled kojim bi oblik bio viđen. Duh apstrakcije, kao duh muzike, raste u njemu onako kako umire svaka konkretnost, i ona u sferi racionalnoj i ona u sferi čulnoj. Rastrojstvo Disovo je apsolutno, na samome rubu *prestanka jave,* a izjava, koju je on davao kao da se jada nekome ko bi ga mogao spasti, ali koga nema:

I nemam pojma za misli i boje

(Prestanak jave) savršeno je zasnovana u ovom njegovom apsolutnom neznanju. Skerlić, koji je prvi objavio da je Dis čovek neobrazovan (a ubeđen da je problem pismenosti *univerzalni* problem, pa zbog toga i suštinski problem poezije, izjednačujući uvek poeziju, i njenu pismenost, sa ovom pismenošću »književnog izražavanja«, sa *književnošću)* i da je, osim toga, i jedna apsolutna *neznalica,* nije shvatao da je neznanje osnova pesničkog

[7] *I tako*

znanja, i da to, nikako, a kod Disa posebno, nije samo činjenica racionalog sloja. Jer neznanje Disovo je pojava duboko *egzistencijalna,* ali tako da ono što peva, u Disovoj poeziji, nije možda ni sâm Dis, koji je takođe, bezmalo, apstrakcija, izgubljen u ovome moru neznanja, već je to *samo to neznanje kome se Dis protivi,* sa egzistencijalnom uzaludnošću koja je, međutim, jemstvo velikoga njegovog poetskog otkrovenja. Njegovo neznanje je znanje pesničko, ili *znanje neznanja,* znanje koje počinje tamo gde umire Skerlić, i skerlićevsko znanje pa, takođe, i ono isto znanje fetišizirane »kulture« *(Srpskog književnog glasnika),* reda i poretka, aleksandrinca, takozvane »cele lepe pesme«, znanje koje je reč, kod Rakića, kod Dučića takođe, zadržavalo u primarnom njenom značenju, *u prizemlju prvoga sloja iskustva* utaloženog u nju, bez ikakve nade na njen dublji preobražaj, a pogotovo bez nade na prevrat koji bi, kao kod Disa, bio vizonarski i otkrivalački. Poredak ovoga primarnog, prizemnog jezika racionalnosti svakodnevnoempirijskog sveta raspada se kod Disa onako kako se raspada i sam ovaj empirijski svet, rastrojstvom, ka totalnoj nemoći, svake sposobnosti čula. Disova muzikalnost, i njegov simbolizam magije i slutnje, koji u nekim trenucima nedvosmisleno nagoveštava *apsolutnu mogućnost malarmeovskog simbolizma u srpskome jeziku,* sadržava kao osnovnu, preduslovnu svoju pretpostavku, ovo rastrojstvo čula, ili ovo opadanje čulnosti, tu totalnu nemoć čula da osete svet, njegove oblike, gustinu i miris, njegovu *boju,* tako da, u ovoj apsolutnoj nemoći gledanja, u ovoj totalnoj kratkovidosti Disovoj, duhovnoj, i čulnoj, ali i u bukvalnoj kratkovidosti oka, tu gde je »dan ubijen pritisnuo boje«,[8] i gde od svih boja kao da postoji samo njegova boja, neizreciva, ili boja neizrecivosti ovoga bez-obličnog duha, ovoga pometenog bića, ta *»boja prolaznosti stvari«,* i tu gde se uzaludno traže »skrivene misli *u boji ljubavi«,*[9] *boja* je nedostižna stvarnost isto kao i misao, a njena nedostižnost jeste osnova Disovog egzistencijalnog prokletstva ili njegove pesničke veličine.

On, koji je video, ne mnogo daleko od otužnosti pesničkog herbarijuma post-romantizma, u njemu nesavladanog, začinjenog onom pseudo-naivnošću koju su u srpsku liriku uneli pozni

[8] *Slutnja*

[9] *Utopljene duše* (iz 1905).

romantičari, nesposobni da ponove autentičnu bezazlenost Zmajevu, kako

. . . Snevala je ona,
Da ljiljane bere, zapitkuje ruže
Za boju

(Plave misli), nije samo neko ko, književno neobrazovan, traži leka svojoj rasejanosti listanjem ovoga herbarijuma, sa cvećem bez mirisa, od jedne do druge slike čistoga kiča, pa čak i čistoga *duševnog šunda,* već je, istovremeno, i po kategoričkom imperativu istoga prokletstva rasejanosti, onaj koji se, bukvalno, »raspitivao« za boje svega, ne samo onoga što boju moglo je da ima, i što boju (za nas) zaista i ima, nego i onoga što boju nikada nije moglo imati. Kao što je, ne poznavajući oblik i obličnost stvari, prognan iz sveta čulne percepcije i njenih moći, uvek u nekakvom »moru od pepela« kao jedinom svome pejzažu i jedinom svom stvarnom zavičaju, bio sposoban da poveruje, s naivnošću koja kao da je rasla naporedo s merom ovoga prokletstva, ovoga odsustva svakog realizma (jer svake čulnosti), da i reči, jednom, morale su da imaju oblik, poput nekih fizičkih bića, tako je on verovao da svojstvo boje ima i ono što je najčistija apstrakcija, pokušavajući da vidi, uzaludnim naprezanjima svoga duhovnog vida i svoga vida oka,

I plave misli, i sve one pruge
Velike sreće

(Plave misli). Ako je on, bez svojih oblika, i bez simbola, okružen tim rečima koje mu se javljaju, kao vrhovnoj zlobi egzistencije pretvorene u pakao, samo zato da bi, tu, pavši pred njega, mogle da se raspadnu, došao do »plavih misli«, on je do njih došao, svakako, povodeći se za simbolističkim idealom slobode, i za Pandurovićem, ali ne svojom sposobnošću za slobodu, nego svojom nesposobnošću za nju, svojom izgubljenošću, u kojoj se spajalo nespojivo, oblik sa oblikom, i značenje sa značenjem, i svojstvo sa svojstvom, *a pre svega materijalno sa nematerijalnim i apstraktno sa konkretnim.*

U osnovi njegovoj je ova nemoć, a ne sloboda, koja pretpostavlja moć, i koja i jeste govor (ili ispoljavanje) moći. Naivnost njegova je naivnost apsolutne nemoći kao ove nemoći za koncentraciju, i duhovnu i čulnu, koja je *moć muzička* ili

nemoć slike. Ako je ovaj pesnik nad-pojmovnog, gotovo čisto muzičkog vizionarstva, koje nastaje u »slabosti« sveta, i kao pevanje same te slabosti, došao do muzikalnosti svoje pesme po liniji ove nemoći koja kao da ga je držala u duševnom stavu deteta apsolutnijeg od ma koga drugog duha detinjstva, on je istovremeno, i linijom iste nemoći i sa istom nužnošću, dolazio i do *samog kiča* od koga nije bio slobodan, u njegovo doba, ni mnogo koji drugi pesnik (kič se moćno rascvetavao kod Dučića), ali koji se ni kod jednog drugog pesnika nije rascvetao tako tragično. Njegova nemoć za sliku, njegova umanjena čulnost, njegova izvanredno sužena perceptivna moć za prostor, oblike, svet, ali i vreme, razbuktava se, ne jednom, i gotovo paralelno ovom muzičkom vizionarstvu čija apstraktnost je dovedena do samoga vrhunca, i samim talasima čistog kiča. Ovaj kič, u Disovoj lirici, u kome se videlo samo delo njegove književne neobrazovanosti, koja mu je dozvoljavala da padne u svakojaku banalnost, nikako nije isključivo delo toga i takvog njegovog neznanja već je, čak pre svega, delo ovoga osnovnog, *egzistencijalnog neznanja,* i očajničkog Disovog nemirenja sa njime. Sposoban da pomiri nepomirljivo, tako da samo kod njega, u ovo doba,

Tamne slike, blede kao snovi,
Šušte propast, ko bi znao čiju

(Sumnja), u gotovo lančanoj seriji nelogičnosti, kad su *tamne slike blede,* i kada te *slike »šušte«* propast, ali kada je ta *nelogičnost izraz unutrašnje logike ovoga neznanja,* nepomirenog sa sobom, ali nemoćnog da obrazuje sliku, i sposobnog zato da, gubeći tu sliku, kroz njenu nelogičnost, i nadlogičnost, nađu zvuk, pa (ovde) i ideju zvuka (muzika propasti izvire ovde iz same nadlogičnosti; ona »peva« tu nadlogičnost), Dis je po istome prokletstvu sposoban da prihvati *i prvu sliku koja mu se nudi.* Najčešće, to su slike izgubljenog Raja, ali slike tuđe a ne Disove, jer Dis svoju sliku Raja nije imao onako kako nije imao, uopšte, nikakvu sliku i oblik. Bez slike, i zbog toga u apstrakciji muzike, u svetu koji iščezava zajedno sa njime, odnoseći i njega, on kao da je tražio spas od ovih slika koje je »pozajmljivao«, bez izbora, nasumice, od drugih, ali uvek vođen tu i idealom neke apsolutne i apsolutno ubedljive lepote, slika koje bi imale, kao u snovima infantilizma, tako jakog kod njega, u njegovoj nemoći, da budu *elementarne* u svemu.

Kič, koji je čest u njegovoj lirici, jeste kič apsolutne lepote,

protivstavljene apsolutnoj rugobnosti bede, lepote rođene u totalnom siromaštvu, u poreknutosti bića koje je, međutim, neizbežno ovde biće kiča, jer je biće koje, nesposobno za stvaranje, i time upućeno na ne-biće, na prazninu, gotovo refleksivnim pokretom samoodbrane, teži ovoj nedvosmislenoj, sobom prezasićenoj, apsolutnoj lepoti, koja je lepota kiča. *Kič ide uvek sa duhom siromaštva.*[10] Ako je on, među najznačajnijim

[10] Ima, u tome siromaštvu, zaista i siromaštva bukvalnog, koje kao da je jedino bilo u stanju da *haljinu* uzdigne do kulta, i da je peva, na način pseudo-mondenstva iza koga ne leži samo nerazumno, smeteno, unižavajuće njegovo povođenje za građanskim ukusom *Louvre-kulture*, od Rakića, koji je mistifikovao orhideju na šeširu neke dame sa Kalemegdana, do Armana Divala, već pre svega iza koga se krije ovo siromaštvo za koje je *haljina* sama sobom poetski element, simbol poetskog života jer života nad-stvarnog, sanjanog u ovome siromaštvu, od jedne do druge nespretnosti, izvanredno dirljive: »Kad haljinu svoju držiš s puno pošte« *(Rob)*, ili: »Ko haljinu čiju, / Meku i u svili, / Nosili smo prošlost kao sreću svoju« *(Sedma pesma)* i, najzad, sve do same groteskności: »Tvoj kostim je bio lak ko mesečina, / Na tvom nežnom licu osmeh vedar, smeo / U bujnoj ti kosi spava pomrčina, / A na glavi šešir pomodan i beo« *(Na Kalemegdanu)*. Tako je i kod Dučića, koji je istaknuti kičer značajnih tokova srpske poezije, jer je najogorčenije nepomiren sa siromaštvom. Njegovi enterijeri, aranžirani eklektičkom rukom secesije, jugend-stila, njegovi »saloni«, plavi, iz dubrovačkih i »carskih soneta« što blistaju draguljima, zlatom i teškom svilom, čista su projekcija siromaštva pobunjenog protiv sebe i gladnog bogatstva, i to u toj meri da oni prodiru i u prirodu, tako da, ne jednom (osim u sažetim, zgusnutim njegovim krokijama posvećenim prirodi), a posebno u poeziji do prvog svetskog rata, priroda njegova ima nečega »enterijerskog« u sebi ili nečega od duha i stila loše pozorišne scenografije. Ta glad za bogatstvom nepomirljiva je i sa autentičnim bogatstvom prirode jer ona ne može da »vidi« prirodu. Ona zadržava duh izvan prirode, zadržavajući ga u ne-prirodnom, i protiv-prirodnom, stavu. Ako narodna poezija čezne za bogatstvom idealizovanog srednjovekovlja, na način rajetina koji, mitskom voljom, rođenom u samo-odbrani od totalnog poricanja, feudalni svet srednjega veka preobražava u »svoj« svet, i po svojim potrebama, ovo bogatstvo nikad je ne preplavljuje i ne otuđuje od poetskog bića. To je, u njoj, samo čežnja, koja se zadovoljava *nabrajanjem* bogatstva, i kao iz daljine, nikad ne podajući se omami za njim. Bogatstvo je tu simbol, i ono se u sferi simbola, psihički, i zadržava. Građanski pesnik prekoračio je tu *zabranu* patrijarhalno-plemenskog duha »narodne« poezije. On se nije držao ovog nepisanog pravila za odnos prema bogatstvu samo kao simbolu i metafori. On je hteo da ga *dodirne*, bukvalno da ga ima, da ga oslobodi iz stanja simbola i pretvori u opipljivu materijalnu činjenicu. Kič, koji je tu nađen, jeste lepota ovog lažnog sjaja i lažnog bogatstva, ta simbolična lepota koja je, međutim, oteta od simbola. Kao i uvek, i tu je kič nastao oslobođenjem jedne lepote od njene isključivo simboličke stvarnosti, u pokušaju desimbolizacije kao u pokušaju njene materijalizacije, njenog *življenja*. To je umiranje simbola ili rađanje kiča. To je siromaštvo duhovno, kao pra-sadržaj »bogataških« slika i prizora: to je kič, kao lažno bogatstvo.

srpskim pesnicima, uzimao izrazito i Disa pod svoje okrilje, bilo je to zato što nema u srpskoj poeziji pesnika siromašnijeg od njega. Duh siromaštava, sa Disom, dolazi u srpskoj poeziji do apsolutnih razmera. Niko, i nikada, nije u ovoj poeziji bio tako ogoljen, i tako lišen svake nade na imanje, kao ovaj pesnik čije egzistencijalno neznanje, čija egzistencijalna nemoć konstrukcije, nemoć za *pogled*, nemoć »oka« (o kome on nije prestajao da peva), jeste nemoć *imanja ili nemanje*. On je siromah, bez svog oblika, slike, lepote. Njegovo siromaštvo ide do samih dubinsko-egzistencijalnih razmera. Ono postaje fenomen duhovni. Lepota, očigledna, kojoj je on težio tim više što se opirao ne-biću kao samome »biću« ovoga svog siromaštva na koje je bio proklet, i koja je tim pre morala biti spasonosno očigledna, bogata, sjajna, jeste *tuđa* lepota, i ona je upravo time što je tuđa lepota kiča. Ona je apriorna i zato banalna. Biće ne učestvuje u njenom stvaranju. Ono je uzima »spolja«, i »gotovu«, izvan egzistencije, želeći da se nastani u njoj, pokretom emigracije iz svega, ne samo iz sveta, već i iz samoga sebe. Elementarnost je, otuda, po ovome imperativu apsolutne ubedljivosti i sigurnosti lepote kiča kao lepote van-egzistencijalne, kao lepote »po sebi«, koja nije naša, jer je lepota s nama (mi smo oličenje rasturanja i rugobe) nespojiva, ovde neminovna. U ovoj lepoti kiča, i kod Disa, nema komplementarnosti jer nema ničega stvarno-egzistencijalnog; odsustvo stvarno-egzistencijalnog u ovoj lepoti je odsustvo komplementarnog. Boje su elementarne: najčešće je to *plava* boja, ili crna (kao odsustvo boja) i *bela* (kao skup boja), u njihovom naglašenom, jakom kontrastu, a osnovni simbol ove lepote jeste *cvet*, tim više što je ona van-egzistencijalna, van-čovečanska.

Cvet, kod Disa, to nikako nije čisto nasleđe iz njegove lektire; to nije ni samo izdanak patrijarhalnog sveta i patrijarhalne kuće okružene cvećem, tim više što je jači osećaj prividnosti, ugašenosti i potisnutosti egzistencije u njemu, kao »prirodne« egzistencije koja je ostala negde u imaginarnoj prošlosti kao u prošlosti prirodne egzistencije u prirodi. To je simbol ove lepote *izvan* egzistencijalno-datog, simbol do koga se nije došlo preobražajem toga egzistencijalno-datog, već koji je, jednostavno, »uzet«, kao »gotov« pre lične egzistencije i izvan nje, i koji je neposredno i jasno suprotstavljen toj egzistenciji. Zbog toga je, uostalom, taj cvet oličen *krinom*, koji će se javiti i kod S. Pandurovića, isto koliko i *jorgovanom:* ako u Disovim vizijama, izdašno posutim cvećem, ima najviše krina i jorgovana, to kao da

je i zato što je *krin* cvet za groblje, mistički cvet, koji je došao iz katoličanstva, »pozajmljen« takođe od njega, nespojiv sa srpskim patrijarhalnim svetom u koji nije pustio korena (ne zna izvorno pravoslavlje za krin), a *jorgovan* cvet prisan poznijoj patrijarhalnosti, i koji se racvetao, u poeziji, jakim mirisom, pre svega iz Rakićeve senzualnosti; ali to je i u potrebi za elementarno »jakim«, jer je za Disa krin *beli krin*, a jorgovan ponavlja *plavu* boju koja je za Disa boja sreće, nadstvarne misli, prošlosti (kao i za Pandurovića, ali kod njega s manjom izrazitošću), rajski-nebeskog svetla koje je dozivao. Jak kontrast beloga i plavog, kontrast kojim se postiže *izrazitost,* kojim se naglašava punoća oblika, njegova zatvorenost, to je ono što, u trenucima svoga uzaludnog pokušaja oličavanja Raja, u trenucima banalnosti kao apsolutne lepote apsolutnog pojednostavljenja, izvesnosti najzad nađene, sigurnosti značenja, vodi Disa ovoj jarkosti boja, kao u *Prvoj pesmi:*

Al' počeh voleti predeo rubina
I strast koja tebi nije bila znana,
Tvoje lepo telo — baštu belih krina,
I sve: tvoje nebo plavih jorgovana,
Tvoje suze što su plač mojih godina.

Kad pokuša da *vidi* (u magistralnoj svojoj pesmi, *Možda spava)* onu koja je sámo oličenje Lepote, izmirenja i spokojstva u njoj, on vidi

Njenu glavu s krunom kose i u kosi cvet
I njen pogled što me gleda kao iz cveća,

u vizijama u kojima ruka spasenja posipa ovo silno cveće, ona ista ruka koja ga je, mora biti, zasađivala po Disovim prozorima, u saksijama i starim, zarđalim loncima, dok se on lomio između te kuće i kafane, kao između svoje patrijarhalnosti i svoga upućivanja u nirvanizam, u liriku *Nirvane,* kao liriku »mora od pepela«, ili prozračnosti koja je bezbojna i koja, u časovima straha od nje, izaziva žudnju za jakom, elementarnom bojom koja je boja izvesnosti, boja spasa od neizvesno-bezbojnog. Ali te jake boje, kojima je težio ovaj prevashodni *lirski akvarelist* izvanredne, sasvim prozračne, jedva uočljive, nežno pastelne nijanse, po samome opredeljenju svoje neostvarenosti, prividnosti, u trenucima straha, zabune u samome sebi, »ne pristaju« na

njega, u ovoj njegovoj duševnoj prozirnosti i prividnosti, u razvejavanju koje je ravno razvejavanju dima. Duh njegov, kao ovaj duh razvejavanja, nije se pomirio sa njima, kao što se nije pomirio ni sa ovom apsolutnom, gotovom lepotom čiji kič je ravan, kada se objavi, kiču lecederskih kolača, sa vašara, tog lažnog bogatstva sirotinje, tog tragičnog »izraza« bez-izražajnog, apsolutno opljačkanog, ogoljenog bića (sve do dna njegovog, do korena gde se lepota jedino stvara), i utoliko surovije osuđenog na ovakvu, saharinsku, lepotu. (Nijedno biće ne voli tako saharin, i saharinsku lepotu, kao *gorko* biće siromaštva.) Neposednik, nevlastan skroz, i u svim stvarima, bez sigurnog zanimanja i sigurnog, građanskog, stava, »držanja« u mesta u građanskom društvu, bez znanja i obrazovanja, ali čak lišen čula vida i čula erotskog, bez oblika i boja, jer *bez oka i bez pogleda,* on je uzimao od drugih i, kao svi obespravljeni, kao svi »mlađi«, ne-posednici, razvlašćeni, on se ugledao na svet posednika, pokušavajući da ga podražava, da mu se glumački saobrazi u ovoj bukvalnoj osiromašenosti, i u svojoj duhovnoj pometenosti, i u nemirenju sa njome, bez identiteta, uzimajući od njih njihove »misli«, ali i njihove situacije, čak njihov stav, izgled, držanje, ponašanje, i uveličavajući tako neprirodnost sadržanu besprigovorno u njima, dovodeći ih do same karikature.

Ta nevoljno-karikaturalna mimikrija njegova, siromaška, jeste jedno *poniženje,* ali do koga dolazi samo tragičnom bezizlaznošću, kao i do kiča, i koje je zato tragično, i onda kada je ovaj duh, upućen sudbinski daleko *preko* intelektualno jevtinog paraderstva Dučićeve aforistike, njegovog lirizma začinjenog sentencijama s pretenzijom na apsolutnu tačnost, a sa željom da impresioniraju gimnazijalke koje će ih, krišom, a pravilnim rukopisom, prepisivati po svojim dnevnicima ili upisivati u tuđe »spomenare«, pokušavao da se unizi, podražavajući Dučiću:

U životu ima mnogo rana
Samo zato, što je snova bilo

(Sećanje), očajnički pokušavajući, i pokretima disproporcionirano nezgrapnim i lažnim, da linijom ove dučićevske aforistike, zasnovane na ljubavi za paradoks, jakim kontrastom, ponovo, podražava čak i plemensko-filosofsku intonaciju njegoševskog govora (u istoj pesmi):

More grli kopno od iskoni,
Kaplja kamen bez odmora dubi:
Rad i život po svoj vasioni,
Čovek živi kad ume da ljubi,

on, koji je bio beskrajno daleko od ove oštre reči i od ove konačno-apodiktičke, kategoričke misli čiji iskonski (plemenski) *primitivizam* izražava se upravo njenom osnovom *tendencijom zasvođavanja sveta kao pod nekakvu kupolu apsolutne sferičnosti (apsolutne plemenske zatvorenosti),* sa izvesnošću i postojanošću koji Disu nisu bili ništa bliži od ove »vasione« po kojoj na sve strane je nekakav »rad i život«, on čije vasionstvo jeste nirvansko, s onu stranu rada i, valjda, zato s onu stranu i samoga života, on koji zbog toga, iz ovih podražavanja: »Čovek živi kad ume da ljubi«, morao je da padne u svoju sopstvenu istinu, u stih (u istoj pesmi):

Moja ljubav pod životom spava,

u stih nerazgovetnosti, nerazmrsivosti, stih sveta beskrajno dalekog od ostvarene ljubavi, a još dalje od aforističkog, paradoksalističkog dučićevskog duha. Onako kako je, na trenutke (retke uostalom), ovakav »Dučić« pad Disa, tako je Dis, suštinom i celinom svog dela, prevazilaženje Dučića, i svega dučićevskog, kao fenomena ove »sigurnosti« koja se izliva u aforistiku, i koja utoliko više voli da sebe dovodi (bezopasno) »u pitanje« igrom sa paradoksima, rečima i rečenicama, ukoliko je tvrđe zatvorena u sebe krajnje nepokolebljivu, s onu stranu ma čega tajnog i tajanstvenog, ma kakvoga »čuda« i njegove magije. Dučić, sa apsolutnim »poretkom« svojih stihova, sa formom koja je zatvorena u sebe, izbalansirane fraze, rađene pod sirotinjskom opsesijom bogataštva koja se projektuje u viziji pesnika kao *»zlatara reči«,* kao nekakvog velikog, a nadahnutog zanatlije »na teškom poslu ritma i rime«, zatvoren u apodiktičku misao (koja je, uvek, reprodukcija zatvorenosti, njeno dalje uveličavanje), taj Dučić samo-svestan, samo-imajući, samo-posednički, samo-vlastan i vlastan, rastače se ovde takođe kao i oblici i misli Disovoga sveta, njegovoga neznanja i neposedovanja, sveta koji će iz dučićevske banalnosti otići u stih: *»Moja ljubav pod životom spava«,* s onu stranu banalnosti, kao što će tvrda njegova reč i boja otići, rastačući se, pravcem *jedne mekote, gotovo pravcem jednog impresionizma* koji nadrasta ne samo svaku elementar-

nost, svaku ograničenost stvari i boje, pretapanjem jednih u druge, već kao da nadrasta i sam svet oblika i boje, transcendirajući ih u svetlosno treperenje, i to preobražajem svetlosti Dana, sveta, u svetlost unutrašnju, u svetlost koja zrači iz dubina pesme, preko njenih reči i vizija, onako kako njegova ljubav zrači preko svake moguće vizije ljubavi, ta ljubav koja je »sa očima izvan svakog zla«, jedan fenomen apsolutnog mira u apsolutnoj lepoti, ljubavi savršeno sublimisanog Erosa. Pokušavajući da glumi izgubljenog čoveka koji bi, živeći u paklu *orgija,* u »polusvetu«,[11] imao da bude, *kao,* čovek kome nije ostalo ništa drugo do njegovih »strasti«, do njegovoga fizičkog nagona (»Ne čujem ništa osim svojih strasti«),[12] on je bio i ostao u stvari savršeno lišen ovih »strasti«, i tu siromah, i zato pesnik sublimisane Ljubavi kao *Lepote koja je transcendentalna Ljubav,* ili upravo »zaborav« ovih »strasti«, u sveopštem zaboravu, gubljenju i iščezavanju. Osnovna muzička linija njegove pesme je linija nadstvarne mekote, a duh njegove pesme je duh nadstvaran, u nekakvom lelujanju što podseća na gašenje svetla Dana kao na rađanje jednoga novog, unutrašnjeg, duhovnog svetla, u svetu što se vidi tek »sa zaklopljenim očima«. Ljubav je mir u izmirujućoj lepoti, lepota je izmirenost. To je oslobođenje od volje, od žudnje, od rada, a pre svega od očajavanja. To je uvek isti osećaj »mirne ravnine«,[13] u predelima unutrašnjeg sveta u kojima, međutim, nema oštrih razlikovanja masa, oblika, materije, niti naglašenog dinamizma, i, pogotovo, brzoga ritma, smenjivanjem intervala, njihove dužine i njihovog intenziteta. To je blago talasanje ovih predela koji, s onu stranu predstave, imaju u sebi nečega od ništavila, i zato morske pučine, ali kao u nekakvoj izmaglici, gde se nijedan talas posebno ne ističe, već je sve jedno talasanje, ili tačnije, jedan osećaj i jedna slutnja talasanja nečega što može, s vremena na vreme, i da se objavi, i kao iz daljine, šumom mora, ili šumom morske pene, u svetlosti savršeno gluvog mesečevog pejzaža, u pejzažu čija tišina peva glasovima neprevodljivim ni na ton ni na reč, ali koje ovaj sluh bića u rastakanju, u iščezavanju u ne-biće, ipak čuje bivajući to osluškivanje, i gotovo sam ovaj svet od koga se ne razlikuje, što samoga sebe osluškuje, s onu stranu jasne predstave: oko za ovo gledanje ne

[11] U pesmi *Orgije* (iz 1909).
[12] *Voleo sam, više neću*
[13] *Sa zaklopljenim očima*

postoji. Lepota, koju je otkrio pesnik Dis, nije lepota predstava i prirode, njihovoga tumačenja »doživljajem«; to je lepota s onu stranu predstave i privida, ili sama lepota ove lepote privida, kao neka idealna lepota, bitno *platonska*, do koje je još jedino prodro Laza Kostić, u poznim svojim danima, mrtav za žive i živ za mrtve. Odsustvo promene, tu gde se javlja »i poslednji pogled zaspalih dubina«,[14] to je *osećaj mirne ravnine*, osećaj nespojiv sa jezikom, i koji Dis uspeva maksimalno da »kaže« upravo time što maksimalno umanjuje i onu, poslednju, moć izraza jezika koji mu je na raspolaganju, i to tako što njegov jezik, oboleo od razaranja, od rasejanosti, od bezobličja, spajanjem nespojivog, a pre svega pridavanjem apstraktnog kvaliteta konkretnim stvarima i konkretnih svojstava apstrakcijama, ne kazuje nikada ovaj njegov »zavičaj« kao zavičaj mira, već kazuje svoju nemoć, ali kao nekakvim nečujnim trijumfom te nemoći, kao neiskazivim morem (reč se ovde pretvara u *penu)* što je u plimi, u sve većem nadolaženju, kao samo ništavilo. To je onaj »Moj zavičaj nege, gde mi odmor spi«,[15] zavičaj ravnine kao ovoga apsolutnog odmora, nepokreta koji je sama nežnost, blagost i blaženstvo ne-rada, neraspoznavanja, mekote oblika koji su se preobrazili u svetlosno treperenje, kada pesma je zaista pesma bez reči, jer je onaj šum koji ide preko reči, ona mekota prelivanja iz reči, kao letargija bića, kao u tonjenju u san, ali kada san ne dolazi do slike, kada se ne uspostavlja, dakle, nikakva »stvarnost«, pa ni stvarnost sna, kad ne dolazi još do jedinjenja elemenata stvarnosti, već su sve elementi što se traže i, još tačnije: sámo ovo traženje, sam *duh* ovoga traženja, dovoljan po sebi, s onu stranu cilja: jedno nejasno svetlucanje.

Sve bludi, pometeno u sebi kao i Dis, taj veliki prostor ove bludnje, uzalud traži svoju sliku ili, još određenije, svoje telo. Duševnost je ovde izvor patnje jer je izvor obespredmećenja, sve veće bez-telesnosti. Za razliku od Sime Pandurovića, sa kojim je savršeno bezrazložno najčešće upoređivan, a koji je duh prvobitne empirije i jedne sasvim uprošćene formalne logike zaverene činjenici, njenoj neizmenljivosti ravnoj neizmenljivosti činjenične smrti, ili činjeničnoga groba koji nas, sve, kao gomila iskopanog blata, posle svih naših »plavih iluzija«, čeka, Dis ne zna ni za kakvu činjenicu jer ne zna ni za kakvu organizaciju. Pandurović je duh činjenice, njene anti-duhovnosti, kao smrti koja se uspostavlja tamo gde se uspostavlja svest o nepromenljivo-konačnom; Dis je duh totalnog neznanja, a u prvom redu neznanja ma kakve činjenice. Pandurovć je pesnik racionalne nesreće i racionalnog pesimizma (ili pesimizma apsolutnoga, empirijsko-pozitivnoga racionalizma, onoga zdravoga razuma koji, utvrđujući neospornost činjenica, utvrđuje neospornost bezizlaznosti u koju smo bačeni); Dis je pesnik iracionalne nesreće, ili *nesreće od iracionalizma*. Tamo gde je Pandurović nalazio, u svetu zdravo-razumske hipertrofije činjenice, svoju nesreću, Dis je pronalazio nesreću u odsustvu ma kakve mogućnosti za dodir sa ma kakvom činjenicom. Pandurovićev jezik je otuda suv, ili »logičan«, upadljivo diskurzivan, sa insistiranjem na krajnjoj preciznosti, oštar i uglast, čak i onda kada je ovaj pesnik pokušavao, očevidno, da dođe do Disovog duha zaborava, nesećanja kao nekakve »higijene« što »vida« rane unesrećenog čovečanstva; Disov jezik je otuda pun nijanse, neodređenosti i fantazmagoričnosti koja povezuje nepovezivo, u bujnoj metaforičnosti, izrazito intuitivnoj, pa i iracionalističkoj, upravo zbog toga što ne može ništa (jer nema činjenicu, dodir sa njom) stvaro ni da poveže. Reči u Pandurovićevoj rečnici povezuju se u strogi poredak, u kome ima nečega od duha totalitarne države koju će, sasvim dosledno svom osnovnom duševnom stavu, ovaj pesnik kasnije, u doba najave duha iracionalizma moderne literature, posle prvog svetskog rata, da brani kao jedinu kulu svetilju čovečanstva protiv anarhizma i »boljševizma«, koji su za njega (takođe nužno) sinonimi futurizma, dadaizma i svakog drugog »idiotizma«. Reči u Disovoj rečenici lebde, one se meko dodiruju, ali gubeći se jedna u drugoj onako kako se jedna stvar utapa u drugoj stvari, i kako tu, umesto duha kohezije logičarskog Pandurovića, njegovog prizemnog uzročno-posledničkog duha, koji u svemu vidi nekakav apsolutni kauzalitet, a u tome kauzalitetu nalazi svoju banalnost i jemstvo svake ljudske bede, i besmislenosti svakoga napora, suvereno vlada duh adhezije.

Ničega konzistentnoga, u sebi ustaljenog, čvrsto postavljenog, u Disovoj reči, kao ni u njegovim oblicima; za razliku od Pandurovićeve ili Rakićeve (ali i Dučićeve, neosporno) organizovanosti, koja je *organizovanost prevashodno racionalne, pa i racionalističko-pozitivističke, svesti* koja je jača i od same pesničke volje, Disov je duh ovaj duh dezorganizacije. Tamo gde oni završavaju, u njegovo doba, na međi parnasovskog racionalizma, Dis tek počinje, nesposoban da se pridruži njihovom duhu organizacije, kao duhu znanja ili duhu racionalizma. U vreme

[14] *Tajna* (1912); *Sakupljene pesme.*
[15] *Nedovršene reči, Treća pesma*

kada su, iz pamćenja, drugi pesnici srpski (Rakić, Pandurović, najizrazitije, ali i Dučić) uzaludno težili zaboravu, pretvarajući ga u pojam idealnog tim više što su tragičnije bili zatvoreni u sećanje, u sami svoj zdravo-razumski racionalizam, Dis je iz zaborava, koji na trenutke ispoljava se kod njega čak i kao čista pretnja afazije, u stanjima pobrkanosti i samnambulizma, sa istom uzaludnošću težio pamćenju, tako da bi se moglo reći da je pokret, koji iskazuje Disova pesma, pokret očajničkog pri-sećanja, pokret nekoga koji kao da je nešto »znao«, i *posedovao* tim znanjem, ali više to ne zna i ne može da se seti, dok je pokret većine drugih pesnika njegovoga vremena, pre balkanskih ratova, *pokret posednika koji su zatvoreni u svome posedu,* i koji očajnički pokušavaju da se zaboravom spasu iz njega. Tamo gde drugi pesnici pronalaze patnju od znanja, kao imanja i samo-imanja, Dis pronalazi najviši svoj udes: on pati od neznanja, koje se pretvara u samo »neznanje« egzistencije u njoj samoj, u paradoksalni doživljaj koji nije iskusio nijedan drugi pesnik, kao u doživljaj samo-zaboravljenosti egzistencije, u potpunom rasturanju. U nesređenom svetu, isto toliko nirvanističkom koliko i fantomskom, u kome se ništa ne uspeva da »održi« u sebi samom, jer ničemu nije podarena moć sećanja, usred ovoga udesa rasejanosti koji je zahvatio čitav svet što ne može samog sebe da se seti pa nezadrživo tone u ništavilo zaborava i osuđuje Disa da, iz patnje u patnju, uzaludno pokušava da se od ovoga udesa sverastakanja, sverasturanja i svenestajanja spase sećanjem, usred zaborava čije nadiranje jeste nadiranje praznine ili samoga ništavila (kao u pesmi *Možda spava):*

Zaboravio sam jutros pesmu jednu ja,
Pesmu jednu u snu što sam svu noć slušao:
Da je čujem uzalud sam danas kušao.

pesma je pokušaj sećanja na pesmu, pokušaj vraćanja njenoga samoj sebi, *pokretom unatrag,* ali pokretom koji posvećuje još dublje u prazninu, jer je prošlost koje on ovde hoće da se »seti« čista praznina, jedna fiktivna, i fiktivno-idealna, prošlost, tako da posvećivanje njoj jeste posvećivanje ovoj samoj praznini. U nemirenju sa apsolutnim odsustvom, kome ne prethodi nikakvo prisustvo, nikakva konkretna stvarnost, kao što ni ovoj praznini ne prethodi nikakva punoća, *biće,* u očajanju za samim sobom, jeste ovde izvor iluzije, kao vere u stvarnu datost te prošlosti, ili *iluzije istorije,* i, sa njom, iluzije da je pokret sećanja sposoban da uspostavi ono što ne može ovde gotovo sasvim onemogućena

koncentracija, napadnuta bolešću rasejanosti, ili prazninom. Nigde se, u srpskoj poeziji ali i u celoj srpskoj modernoj kulturi, sećanje ne javlja u ovome vidu, kao funkcija tvoraštva, i to apsolutna (i jedina) njegova funkcija; sećanje, kod drugih pesnika, jeste posvećivanje u dati svet, ili, tim posvećivanjem, negacija neposredno-sadašnjeg sveta. Za Disa, sećanje je u stvari isto što i koncentracija, pokušaj zamene te koncentracije, u časovima kada se duhovno oko napreže, kao i sluh, kao i pogled, da vidi i čuje biće zadržano u prisustvu, u stanju potencijalnosti, da ga izvede iz čistog prisustva kao iz stanja nejasnosti i neizvesnosti, u stanje žive neposrednosti. U svome sve većem odsustvu, sa kojim se ne miri, biće je ovde u »zaboravu«, i oseća sebe *zaboravljenim* tim više što se njegovo ugroženo prisustvo javlja kao prisustvo nečega što je jednom »bilo«, a što je, u stvari, samo *potencijalnost* njegova, jedna mogućnost koja je trajna i zato uvek *otvorena,* nikada neposredno-ostvarena, *u-obličena,* jedno *stanje* koje, svojom neodređenošću, svojom neartikulisanošću, poziva na oblik, ali istovremeno, i kao po nekoj višnjoj, sudbinskoj ironiji, svaki oblik i uobličavanje onemogućuje, pozivajući tako na beskonačni jer nezavršivši rad, na egzistenciju kao na uzaludan i mučan rad. Ovo potencijalno, a neostvareno, biće, i kao rastureno u rasturenoj egzistenciji, s onu stranu stvarne radnje kojom bi se ostvarilo, kao u punoj svojoj subjektivnosti i njenome samo-imanju, u totalnome identitetu, oseća sebe kao biće prošlosti; to, što je potencijalnost ovde sila, energija, ove »prošlosti«, ove iluzije o njoj, kod Disa je, svakako, dosledni izraz patrijarhalno-palanačkog duha, određenog prevashodno svojim nemirenjem sa večno-otvorenim večno-potencijalne egzistencije (kao večitoga »rada«) i svojom težnjom ka apsolutno-zatvorenom, »imanom«: pokret unatrag, u vidu *istorije,* ili *sećanja,* jeste pokret nemirenja ovoga duha sa večno-otvorenom potencijalnošću egzistencije, ili pokret iluzije da je »nekada«, u »prošlosti«, *morala* da postoji ta savršeno ispunjena egzistencija koja *sada* ne postoji. Prošlost je utoliko idealnija ukoliko je ovaj osećaj ne-ostvarenosti (bez-obličnosti) i nestvarnosti egzistecnije veći. Ali, ako nema pesnika ovoga doba koji nije ovoj potencijalnosti egzistencije, u nesposobnosti za ma kakvo prihvatanje njene otvorenosti kao večitog rada, pokušavao da suprotstavi *istoriju* samo-imane (kao »srećne«) egzistencije, u stavu jednoga gotovo trajnog, nepresušnog romantizma koji utoliko više hoće istoriju i prošlost što više zazire od egzistencije kao rada i kao neprestanog iskušavanja ništavila, samoga

ne-bića, Disovo iskustvo ne-stvarnosti egzistencije, ili stvarnosti ne-bića, je samo njegovo: nijedan drugi pesnik ne deli s njime to iskustvo, kao što nijedan pesnik ne deli s njime pakleni doživljaj prividnosti svega, nezasnovanosti, krajnje proizvoljnosti, halucinantne metaforičnosti koja, nikako, nije delo jezika već delo ovoga egzistencijalnog prokletstva što se produžava kroz jezik Disov isto koliko i kroz njegovu dekadenciju (sve do same atrofije) čula. Otuda, nalog za sećanjem kod njega je, u obrnutoj srazmeri nemoći koncentracije (kao moći ništavila), izuzetno naglašen, u toj meri da i sam ideal srećne, »plave prošlosti«, čiji literalni oblik našao je on kod Pandurovića, nesumnjivo, a čiji imperativ dat mu je bio, nemilosrdno, ovom patnjom, od egzistencijalne prividnosti, dolazi kod njega do snage koja, *savršeno iracionalno* (kao sama volja bića za bićem), ne može da se zadovolji nikakvom mistifikacijom ili mitologijom o bivšoj sreći, pre »pada« iz nje u nesreću sadašnjosti, nego razara i samu tu iluziju i mitologiju, i upravo u toj nemogućnosti Disovoj da se saglasi sa mitologijom unesrećenog bivšeg srećnika, i da u sećanju na »plavu prošlost« nađe svoj kakav-takav identitet, kao da i jeste jemstvo Disovog radikalnog a od njega savršeno nehtenog raskida sa ovom istom mentalnom tradicijom koju je on, inače, u prostodušnosti svojoj, u savršenome svom neznanju, pokušavao da sledi tačno onako kako je (neuspelo) i inače pokušavao da podražava pesnicima ne samo drugačije prirode no i neuporedivo manje maśte od njegove, otrovno i bujno rascvetane iz prokletstva neidentifikovanosti, kolebanja i dvosmislenosti svuda, iz metaforičnosti koja je, kod njega, prevashodno, stvar ovoga egzistencijalnog udesa kao udesa kolebanja, višeznačja, višesmislenosti rastakanja, nesigurnosti, nestvarnosti. Ma koliko da u njemu postoji uporno nastojanje da se zadovolji mitologijom plave prošlosti, u stilu Pandurovićevog *mementa* i lamentacije na grobu *Mrtve drage*, on se nagonski, stihijnim pokretom svoga duha nesposobnog za ma kakvo u-obličavanje, pa i za ovakvo, mitološko, uobličavanje u ideju »plave prošlosti«, nije zadovoljavao, tako da ta »plava prošlost« ili je delo jedne usiljenosti, koja pažljivijem sluhu ne može promaći, i gotovo potkazivački-demistifikatorska, a neželjena, ponovo, karikatura poezije njegovog tadašnjeg *pobratima* Pandurovića,[16] ili se ona preobražavala, u vrhunskim njegovim

[16] Takva je njegova pesma *Plave misli*, objavljena samo koju nedelju posle Pandurovićevih *Mrtvih plamenova*, u *Književnoj nedelji*, uprkos ponekoj, kao iz

trenucima, koji su trenuci neponovljive, izgleda, ozarenosti, u idealan svet svejedinstva, svet što daleko nadilazi razmere ljubavne srećne istorije (utoliko banalnije što je srećnija), uzdižući se do razmera *kosmičkih*, do doživljaja i duhovnog stava čije značenje je, ma koliko konfuzno saopšteno, značenje jednoga nesumnjivo *kosmogonijskog principa* na delu. Sa Disom, mitologija ljubavničke »plave prošlosti« prerasta, u svojevrsnom činu samoporicanja, u ovu mitologiju kosmičke ljubavi, i to tako što se njegova lična prošlost, koju pokušava kao srećnu da opeva ova mitologija, u negaciji sadašnjosti ali i u pokušaju bića *da se seti* samog sebe, u pokušaju njegovom da ovom mitologijom u-obliči van-obličnost problematično-otvorene egzistencije, preobražava u srećnu prošlost *čovečanstva*, pa i više: samoga sveta i samoga bića, u *prošlost srećne pre-egzistencije jedinstvenog svemira*. Pad Disov, tako, nikako ne može za njega da bude samo pad nekad erotički srećnog čoveka, a sada ljubavnika *Mrtve drage*, kao za Pandurovića; ma koliko da je, — nesvestan samoga sebe, i u bezmerno-konfuznim odnosima sa sobom, uvek negde između vrhunski vizionarske lucidnosti i unižavajućeg zadovoljenja *literarnim*, banalnim rešenjem, u znaku kiča, — pokušavao da svoje nemirenje sa nesrećom iracionalno-otvorenog izrazi veličanjem prošlosti, i da ga savlada racionalizacijom u stilu ove istorije nesrećnog ljubavnika, on se takvom racionalizacijom nije mogao da zadovolji.[17] Iskušenje iracional-

mraka banalnosti sinuloj metafori (a pre svega onim stihovima koji sadrže Disa: »... Od kud ove zore / U času kada kob i očaj sanja«), koja međutim iščezava u teatralnosti, punoj patetično prenaglašenih pokreta, u razdešnosti koja »priča« po ugledu na Pandurovića, ali bez njegove snage koncentracije koja je pesnika *Mrtvih plamenova* približavala baladi a ovde se rastakala u banalni pseudo-lirski feljtonizam. Banalnosti, i vulgarnosti, pojačane ovim patetično-teatralnim pokretima, uzvicima, dokaz su koliko je ta uloga očajnika na grobu Mrtve drage Disu bila savršeno tuđa. Reči koje je on našao kod Pandurovića, kao *panorama* i *promenada*, i kojima Pandurović kao da je hteo da unese »intelektualnu notu« u svoj jezik, i da naglasi cerebralnost svoje lirike, kod njega su tuđe, nedolične njemu, lišenom ne samo moći za jednu htenu, naglašeno-negovanu pandurovićevsku cerebralnost, već i ma kakve izrazitije sposobnosti racionalne svesti koja jedino ima oblik ideja i oblik reči.

[17] Sva njegova poezija je prevazilaženje te racionalizacije pravcem iracionalno-nad-obličnoga nirvanizma kao prevazilaženja pandurovićevskog pesimizma. Ona je *negacija* svake striktne racionalnosti, pa i ove koja leži u osnovi Pandurovićeve racionalno-pesimističke mitologije unesrećenog ljubavnika. Pandurović, ako je Disu dao obrasce ove mitologije, kao racionalizacije svega otvoreno-iracionalnog, nije Disa mogao da sledi u njegovom nirvanizmu, onako kako ni Dis nije mogao da ostane u obrascima te mitologije. Čak i kada je

nog, koje se projektuje u doživljaj nesreće egzistencije bačene u stanje same prividnosti, čiste fiktivnosti, neuporedivo je jače kod njega nego kod Pandurovića, i *kao takvo* ono odbija, suštinski, svaki pokušaj ovakve racionalizacije. Ono sa čime se lako mogao da zadovolji Pandurović, ostaje njegova »šarena laža«: to su nespretni stihovi, u nesrećnom podražavanju ulozi »posrnulog« anđela, koji se sa pogreba svoje Mrtve drage našao u svetu »orgija«, između pesnika-boema i prostitutke. Izveštačenost koja bije iz ovih stihova, posejanih po njegovoj knjizi *Utopljene duše,* sasvim knjiška, i sasvim literatorska, jeste delo suštinskog nemirenja njegovoga duha sa ovom vrstom savršeno prizemne i jevtine racionalizacije. Glad ljubavi ili, kako bi Dis takođe rekao (naslovom jedne svoje pesme), *Glad mira,* prevazilazi motiv

pokušao da prikaže Disovu liriku (povodom izdanja *Sakupljene pesme,* u časopisu *Misao,* 1920, knj. V, sv. 3) on je insistirao na motivu »plave prošlosti«, izgubljene srećne ljubavi kod Disa, kao u nesvesnom pokušaju da ga »vrati« u svoje sfere: pored toga što je Disov pesimizam nužan, i opravdan, po opštem zakonu po kome je »prošlost jedini naš život« ili »mati naših dragih i diskretnih zadovoljstava«, jer predstavlja »nužno sublimiranje osećanja, izdvajanje čiste emocije iz kompleksa nadražaja, iz gužve naših strasti, iz onoga što je kod nas dnevno, suviše zemaljsko i suviše ljudsko« i, zatim, što ga čini nužnim sudbina generacije, »koja je bila tužna, jer je bila revolucionarna; koja je spremala velike događaje i ponela na svojim plećima dotle nezapamćene terete tri krvava rata«, Dis je bio na pesimizam osuđen i svojom tragičnom ljubavi. Na ovoj ljubavi Pandurović upravo insistira, onako kako je to činio i u sopstvenoj poeziji: »Pozitivno znam, iz njegovog priznanja posle našeg dugogodišnjeg drugovanja, da je on jedanput voleo jednom od onih retkih, svemoćnih, lepih i tragičnih ljubavi, koje razaraju ceo jedan život, ili gurnu čoveka na put kojim on možda ne bi nikad pošao. Koja je bila ta žena, to se ne zna. Dis to nije poveravao nikom, ni svojim najbližim prijateljima. (. . .) Ali je ta ljubav postojala. To se zna ne samo iz ličnog priznanja pesnikovog, nego se to vidi iz čitavog niza njegovih pesama«. Ovo: »To se *zna*«, »pozitivno *znam*«, ta ljubav koja je *»postojala«,* zajedno sa »ličnim *priznanjem*«, to je Pandurović, onakav kakvim se javlja i u sopstvenoj poeziji Mrtve drage, kao poeziji *nesreće sa razlogom, i sa istorijom:* to je »pozitivnost«, u »znanju«, koje je znanje uzroka (razloga), i koje posvećuje u zatvoreni krug uzročno-posledičnog sistema, u njegovu bezizlaznost i banalnost, kao što u jeziku, i u poeziji, osuđuje na tvrdo zatvoreni oblik, oštrih granica. To nije, i ne može biti, Dis, bez obzira na njegovo »lično priznanje«, Dis koji je *uskraćen za »priznanje« jer je »bezrazložno« izgubljen,* »s ranom rođenja, koja se ne leči«, kao »s ranom« samog postojanja, s onu stranu svakog imenljivog razloga, i svake istorije, ali i s onu stranu svakoga u sebe sigurnije zatvorenog oblika, u iracionalnosti koja je nepomirljiva sa ovakvim (pandurovićevskim) tumačenjem, jer bi ga već sâm taj razlog porekao, svodeći ga na pandurovićevsko-racionalistički, primarno-empiristički, duh, i vraćajući ga iz iracionalnoga svejedinstva njegovoga nirvanizma usamljenosti racionalističkog pesimizma.

neposredno-erotske ljubavi, i javlja se kao *glad za apsolutnim jedinstvom u apsolutnoj nađenosti,* ili za svemirskim jedinstvom koje on doživljava kao jedinstvo pre-egzistencije.

Ako je S. Pandurović u ime prošlosti poricao sadašnjost, on je to mogao zato što ljubav iscrpljuje svoju funkciju u poricanju sadašnjosti i, time, i budućnosti, i što se njegov duh zadovoljava (i iscrpljuje, takođe) negacijom svakog napora volje, svakoga njegovog smisla; glad ljubavi ni izdaleka nije kod njega tako moćna kao kod Disa, pa zbog toga ona i može da se zadovolji iluzijom o »plavoj prošlosti« i ulogom sile negacije svega sadašnjeg, ali negacije koja završava na verbalnom poricanju vremena, a ne i na njegovom *stvarnom* poricanju: prevashodno racionalan, sa jakim sećanjem sveopšte uzročno-posledične veze, u smislu jednoga doslovnog kauzaliteta, i to pre svega po vremenskoj liniji (prošlo-sadašnje-buduće), svojim pokušajem vraćanja prošlosti on ostaje u vremenu, onoliko koliko ostaje veran negaciji svega aktuelno-sadašnjeg. Ova »glad ljubavi« odviše je u njemu mala da bi probila sferu racionalnosti i sferu vremena, onako kako je, u poređenju sa Disovim iskustvom, njegovo osećanje *prokletstva od iracionalnog* gotovo neznatno. Otuda on i mora *da zamisli* ludilo, kao sumrak uma, kao zamračenje samoga izvora ove racionalnosti, da bi mogao *da zamisli* oslobođenje od vremena; otuda, moment mistički, u Pandurovićevim mistički *obojenim* stihovima *Mrtvi plamenovi,*[18] nikada ne prelazi granice *pojma, ideala:* kod njega nema doživljaja jedinstva, pa ni doživljaja vanvremenosti. Njegova racionalnost drži ga vezanog za vreme onoliko koliko mu ne dozvoljava ulazak u iracionalnost ljubavi, kao u iracionalnost nad-vremenog, ono-vremenog. Ni prizraka, ni primisli stvarno ono-stranog kod njega, i tim više jarosne negacije u formi sistematskog, »principijelnog« pesmizma. Disova *glad mira* je glad apsolutnog svejedinstva; to je glad koja rađa glad za pre-egzistencijom i u njoj postojećim jedinstvenim svemirom (ili kosmičkim jedinstvom) kao apsolutnoj ispunjenosti bića, u apsolutnom njegovom samo-imanju kao u apsolutnoj Ljubavi, koja je apsolutna »nevinost«, totalna čistota, jer sa onu stranu ma kakvoga sukoba i ma kakve patnje. Patnja je prljava, a sukobi, sa drugima i sa sobom, jesu upoznavanje ove prljave patnje, i oni su prljanje idealno-jedinstvenog, koje je, s onu

[18] *Posmrtne počasti,* Mostar, 1908.

stranu sukoba i patnje, i ova idealna čistota ili idealna nevinost; ako je znanje uvek znanje patnje, ta idealna čistota je *nevinost neznanja ili nevinost pre-egzistencije,* s onu stranu svesti. Tako se imperativ sećanja srećne prošlosti preobražava u imperativ sećanja na apsolutno srećnu ljubav pre-egzistencije, ili srećnu ljubav sveta-presveta, ali tako on znači jemstvo upoznavanja još dublje iracionalnosti ili još dublje nemoći sećanja: ova svemirska ljubav pre-egzistencije kao samoga jedinstva izgubljena je onako kako je izgubljeno to jedinstvo koje, međutim, i jeste jedinstvo jer ne poznaje nekakvu *granicu,* nigde, pa time i nikakav oblik koga nema bez granice, pa time i nikakvu viziju, s onu stranu ma kakve predstave i, pre svega, s onu stranu ma kakve predstavnosti u jeziku. To je apsolutno-idealno apsolutne ljubavi, koja Disa pretvara u kosmičkog ljubavnika (u ljubavnika Svemira, a ne Žene), i u paćenika čija patnja ravna je apsolutnosti ove svemirske a nedosežne ljubavi kao samoga Raja što se javlja jedino u mašti apsolutnog prokletstva i što to prokletstvo podržava i produbljuje. Dis se od Raja nikada nije izlečio. On je jedini srpski pesnik prve decenije veka koji je, svim svojim bićem, nagonski a ne stavom racionalne svesti, verovao u Raj, bukvalno, kao u ovo pre-egzistencijalno svejedinstvo, u savršenoj punoći bića, s onu stranu vremena i stvaranja u njemu. Za njega, stvaranje je, nužno i isključivo, *stvaranje pakla,* jer je stvaranje uvek otvorenih, problematičnih oblika, kao problematičnih vizija problematične svesti, čija jedina izvesnost jeste izvesnost o rasturenosti u sferi neposredno-egzistencijalnog, o udaljenosti od bića kao od same njegove *punoće* ili esencijalnosti. *Egzistencija je patnja jer nije esencija,* ili je poziv na esenciju, ali poziv kome, međutim, ne može se udovoljiti. Egzistencija je *pakao* jer je udaljavanje od Raja, koji je esencija, u njenoj sveobuhvatnosti koja znači sveispunjenost ili svejedinstvo. Ona je, u stvari, i zbog toga, uvek za Disov duh egzistencija neprestanoga padanja. Motiv pada, koji se oseća između redova gotovo svake njegove pesme, a koji je došao do punoga, za Disa maksimalno mogućega racionalno-verbalnog izraza u pesmi *Tamnica,* koja spada u magistralno vidovite njegove trenutke, otuda je tu savršeno nužan. Iza stihova uvodne strofe ove pesme, čija inkantacija, u slavu prvobitne nevinosti, neponovljena je u srpskome jeziku, a valjda i neponovljiva:

To je onaj život gde sam pao i ja
S nevinih daljina, sa očima zvezda

I sa suzom mojom, što nesvesno sija
I žali, ko tica oborena gnezda.
To je onaj život gde sam pao i ja,

ne leži neki svesni pokušaj ovoga pesnika da se, poput ostalih iz njegove generacije, i on ostvari kao takozvani »refleksivni« pesnik, a još manje je to odjek opštega motiva o istočnom grehu, u hrišćanskoj varijanti, već leži ovo najprisnije njegovo egzistencijalno osećanje (ili, tačnije, osećaj sasvim čulno-fizički) izgubljenosti, koje je osećanje otpađenosti od esencijalnog, prvobitno-svesadržajnog, i zato *čistog,* i koje ovoga pesnika netraženog, prinudnog muzičkog simbolizma predstavlja, po istoj duhovnoj nužnosti čija logika je neizmenljiva, i kao pesnika primarnog, savršeno nagonskog takođe, i savršeno sebe nesvesnog, *egzistencijalizma.* Egzistencijalizam Disov je u njegovom osećanju egzistencije kao patnje zbog otpađenosti od punoće bića (od esencije), i kao patnje u pokušaju, nagonskom, da se ta punoća ostvari, da se kroz egzistenciju, protiv nje (kao neposredno-date), prodre do esencije. Osećaj *prljavosti* jak je neizmerno u Disu; on se izražava neposredno ali, što je češće i pesnički značajnije, izražava se posredno, njegovom nikada utoljenom žudnjom za čistoćom, za nevinošću, za Rajem svejedinstveno-apsolutnog bića. On se takođe izražava i njegovim osećajem krivice *bez znanja,* kao osećajem prokletstva nekoga ko je »bačen« u egzistenciju bez svoje volje i bez svoga znanja. Moment neznanja je ovde onoliko jak koliko je jaka žudnja sa punoćom bića, za prodiranjem, kroz egzistenciju, u esenciju, u »znanje« te esencije, ili te punoće bića koja je punoća izvan egzistencije i, zbog toga, punoća svejedinstva, »svemirskog«, u pre-egzistenciji. Egzistencija je pakao jer nije esencija, pakao po prokletstvu ovoga neznanja, ovoga učestvovanja u njoj bez svoje sopstvene volje i svog sopstvenog znanja, a stvaranje, u egzistenciji, zato što nikada ne prodire do esencije, jeste stvaranje pakla. To je stvaranje uzaludnih oblika ili metaforičko stvaranje. Egzistencija je pakao jer je dinamičko-metaforička egzistenciji, njen »oblik« ne postoji, već se neprestano menja. Živeti, postojati, jeste »nositi oblik«, po smušenoj Disovoj reči iz *Tamnice,* »što se mirno menja«; stvaranje jeste stvaranje pakla, jer je stvaranje ove neprestane promenljivosti oblika, odnosno ove njihove prividnosti koja je sama prividnost bića. Ovo osećanje stvaranja kao prokletstva, jer kao beskrajno uzaludnog, ide do kosmičkih razmera; snagom svog prokletstva, ono od

ljudskog postaje prokletstvo svemirsko. Tako se, po ovome prokletstvu, stvaranje sveta (kod Disa: »neba«, »prostora« i »trajanja za red stvari sviju«) beskrajno reprodukuje u svakome čovečanskom obliku i »slučaju«; čovek, u konkretnoj svojoj pojedinačnosti, u neposredno-konkretnom Disovom samo--osećanju, »svemirski« je i po ovome svom prokletstvu koje je u stvaranju kao uzaludnom i, zbog toga, u stvaranju kao samome otpađivanju, od esencije, linijom *pada.* Stvaranje sveta jeste pad bića bez punoće, i »znanja«, s onu stranu svesti, u egzistenciju kao nenađenost, nejedinstvenost, u kojoj ima samo ove mutne, i tim bolnije, svesti o svome prokletstvu bez lične krivice, po neznanju a po zakonu ovoga stvaranja sveta kao stvaranja pakla. Kada on, »s ranom rođenja koja se ne leči«, i uzaludno odbijajući da se odazove na uvek nove podsticaje stvaranja, spreman da gotovo u svakom času ponovi reč gorku, i bez »lepote«, iz pesme *Sa zaklopljenim očima:*

Nama se spava. Nama se ne sanja,

kaže, u *Tamnici,* reč o ovome prokletstvu otpađivanja, ovoga *padanja,* linijom stvaranja:

I ne znadoh da mi krv struji i teče,
I da nosim oblik što se mirno menja;
I da nosim oblik, san lepote, veče
I tišinu blagu ko dah otkrovenja.
I ne znadoh da mi krv struji i teče,

I da beže zvezde iz mojih očiju,
Da se stvara nebo i svod ovaj sada
I prostor, trajanje za red stvari sviju,
I da moja glava rađa sav svet jăda,
I da beže zvezde iz mojih očiju,

onda to progovara iz njega njegov osećaj zaludnosti stvaranja i svega stvorenog, svega *aktuelnog* što, samim tim jer nije objava punoće bića, jeste čisti pakao. Živi svet je svet u koji je biće zalutalo, u kome se ono, bez svoga znanja, našlo i protiv svoje volje. Prisutnost svega neposredno-datog pretvara se u jemstvo samoga užasa: i stvari, i ljudi, nisu ništa drugo nego obrnuta, negativna »forma« odsustva svejedinstvenosti, punoće bića, ili *prepreka* između ovoga izgubljenog čoveka i njegovog idealnog

sveta prošlosti.[19] Prošlost je idealna, i *mora* da bude takvom, jer je neposredno-egzistencijalno, neposredno-aktuelno *(pojavno),* neprihvatljivo. Idealnost ove prošlosti, međutim, ma koliko da se javlja u vidu koji poznaje romantičarski mentalni stav, ugrađen

[19] *Pakao,* koji on nalazi, jeste pakao sveta koji mu je *tuđ* onako kako mu je tuđa svaka stvarnost neposredno-egzistencijalnog i kako mu je prošlost, kao »vreme« izvan ovog neposredno-egzistencijalnog ili kao sama »forma« esencijalnog, jedino prisno »njegova«: u neposredno-egzistencijalnom, kao neposredno--sadašnjem, on je »tuđ čovek« među tuđim ljudima. *Tuđost* je duša ovoga pakla. Ukoliko je veća *blizina* drugih koji su mu tuđi jer su na neki način oblik negacije njegovog ono-vremenog sveta, pa i samog nasilja nad tim svetom, utoliko je veći ovaj osećaj tuđosti i utoliko je veći doživljaj postojanja među njima kao mučeništva. Zbog toga je svaki zatvoren prostor, u kome će biti s drugima, bez svoje volje (ti »drugi« su čisto poricanje njegove volje), za njega prostor pakla. Ima tome tragova i u njegovoj oskudnoj i zaboravljenoj prozi kao i u maloj pregršti pisama koja su preživela razaranja vremena i nemarnost onih kojima su bila upućivana, uvek kao krik i dozivanje, za pomoć, sa pučine, ali bez nade na odgovor. U prozi *Noć (jedna slika),* objavljenoj u časopisu *Zvezda,* 10. aprila 1912, on opisuje svoj doživljaj Topčidera, sa platforme vagona nekoga voza u pokretu, u mraku; tome doživljaju Topčidera, za koji je bio vezan najprisnijim uspomenama, i koji je, kao i Košutnjak, za njega bio »oblik« srećne prošlosti, usleđuje njegov povratak, u vagon, među druge putnike: »Osećajući se umoran od dugog stajanja, ja uđoh u vagon, da sednem i da se malo odmorim. Ali odmah se nađoh na svome starom mestu. Kada čovek sa vencem trnja ili cveća na svojoj glavi stupa ma u kakvu sredinu, prema kojoj može biti i raspoložen, ona mu je *tuđa* i nesnosna. Još ako je ta sredina masa putnika, onda se život ljudi vidi onakav kakav i jeste, grub i jadan; i ne treba mnogo mašte tada, pa da se stvori *slika pakla*«. To je autentičan izraz egzistencijalističkog stava, i to u vidu koji nije mnogo dalek čak i od varijante koju je egzistencijalizmu dao, u novije vreme, Žan Pol Sartr. Neposredno-egzistencijalno je pakao jer nije esencijalno, i jer je *tuđost.* Zatvoreni prostor (kod Sartra soba, kod Disa voz) zato je slika pakla jer ovaj doživljaj tuđosti, kao nepripadništva samome sebi, ili kao provale ništavila, u doživljaju svoga *obezličenja,* svoga tonjenja u anonimnost, tu je najintenzivniji: tu su »drugi«, oni koji su »pakao«, najbliži. I u poslednjem svom pismu (navedenom u članku V. S. — Zorovavelja, *Disovi trenuci. Iz života pesnika Vladislava Petkovića—Disa;* Letopis Matice srpske, 1931, CCCXXVII, 1—2), pisanom iz izgnanstva, ima gotovo istovetnog, ali još preciznije saopštenog doživljaja voza kao pakla: »Sesti u voz za mene je nešto najgore. . . Sedam na 100 santimetara. Još poneko veselo lice. Još poneki glas čagrlja, dok ne naiđe zamor. Da se spava, — ne može se, da se leži — ne može se, da se sedi — ne može se, da se ide — ne može se. I vi osećate da *vas šestorica postajete jedno,* da ste isto, da *broj* šest samo broji koliko vas je istih, koliko vas je putnika. I vi vidite da je *putnik* isto tako teška reč, kao i ranjenik, kao i zarobljenik. *Tuđ čovek*«. Putovanje je otuđenje, u najširem, u apsolutnom smislu reči; i sama egzistencija, koja je putovanje, jer je neprestani pokret ka esencijalnom, ali pokret kojim se to esencijalno javlja svesti kao sve udaljenije, jeste otuđenje od esencijalnog, egzistencija kao padanje, nezadrživo, u tuđost sveta, bića i stvari, u samo--otuđenju kao otuđenju od esencijalno-idealnog kao od samoga Raja. Egzistenci-

u pesimizam individualizma, prevashodno je projekcija ovoga nemirenja sa aktuelno-sadašnjim kao sa neposredno-egzistencijalnim. To je nemirenje sa egzistencijom, ali i izraz nesposobnosti za pomirenje sa njom. Prošlost, i kada se javlja u vidu pandurovićevske »plave prošlosti«, i u vidu one prošlosti o kojoj je (i za srpske pesnike ove generacije, takođe) pevao E. A. Po, jeste idealna jer je van-vremena, ili čak i pre-vremena, jer je izvan egzistencije i, u tome smislu, uvek pre-egzistentna. Ono što Dis traži u prošlosti, to je ova ne-egzistencija ili pre-egzistencija, i to utoliko više ukoliko je intenzivnije njegovo nemirenje sa egzistencijom kao *radom,* kao neprestanim naporom bića ka samome sebi, bića koje nije *dato* već samo obećano. Dis, nesposoban da se pomiri sa večno-otvorenim egzistencije, i svakog njenog »oblika« (i to bukvalno na svakoj ravni gde oblik može da se javi), koji je uvek bitno-metaforički, nikada konačno-izvesan, nikada u apsolutnoj gustini i čvrstini kojoj je on težio, i koju, srazmerno svojoj težnji, nije nalazio, posvećujući se u fantomski svet prividnosti tim više što je izvesnosti bezizglednije težio, i u svet Pakla tim više što je njegova nagonska težnja ka Raju, kao idealnoj nađenosti i sve-jedinstvu bića, bila jača, sve do razmera nesumnjive, i neizlečive, *bolesti,* jeste pesnik koji pronalazi metaforu linijom svoga nemirenja sa njome, odnosno linijom svoga nemirenja sa problematičnošću »oblika«, sa njihovom prividnošću. Njegova *kratkovidost* je bitno egzistencijalna; pakao je stvaranje, u neprestanom narastanju svesti o njegovoj uzaludnosti. Sve što »stvara« ovo stvaranje, to je bol od nenađenosti, uzaludno dozivanje koje upućuje izgubljeno biće sebi, to je to biće u »prošlosti« koje sebe traži ali sebe neće naći. *Motiv pada* je neizbežni motiv ovoga primarno-

ja je pakao jer je esencija Raj. (To je ovaj »Topčider« ili »Košutnjak« za Disa, koji ostaje negde u mraku, kao u mraku prošlosti, *pre pada,* i koji je utoliko čistiji, i idealniji, u »prošlosti«, ukoliko je izgubljeniji u *prljavoj* neposrednoj egzistenciji, kao u viziji Rastka Petrovića koji je sa pesničkom lucidnošću, očito više nego po ličnom pamćenju, video tog *idealnog* Disa, *u svetlosti njegovoga esencijalizma,* kao sušto oličenje bezazlenosti i »dečje« nevinosti: »Iako je Dis bio smeten, ružan, sav zapahnut mirisom duvana, pun šlajma i kašlja, kada bi se samo to još uvek činilo, mi bismo voleli videti njegov duh naslikan u dugoj beloj odeći prvih hrišćana, sa jagnjetom na kolenima i detinjskim osmehom na usnama. Za njega je žena, uistinu, živela u jednom svetu snova. Kada se verio, mi smo, igrajući se hajduka po Košutnjaku, viđali Disa kako sa velikim rukovetima poljskog cveća trči livadom uz svoju mladu verenicu«. — u članku *Ujević, Svedočanstva,* 21. novembar 1924, br. 1, posvećen pesniku Ujeviću.)

-nagonskog egzistencijalizma, prvi put s Disom objavljenog u srpskoj lirici, onako kako je i muzički simbolizam, bogate metaforičnosti, čija osnova je iracionalna a izraz muzičko-intuicionistički, neizbežan njegov izraz. Tu, gde je egzistencija pad ili, takođe, i *padanje* bića, iz punoće u prividnost, praćenu patnjom zbog *neznanja,* oblici su prividni, jer su egzistencijalno nezasnovani. Oni su »slobodni«, i lutaju praznim prostorom, onako kako je ovo biće »slobodno« i izgubljeno, bačeno u isto lutanje prostorom egzistencije. Ništa nije određeno, i ništa se ne može imati, niti se može ma od čega biti iman. Sve je zbog toga samo muzika, jer je čista apstrakcija ovoga bića koje sebe traži, jer sebe nema, onako kako nema svog »oblika«, ili sredstava za taj oblik: racionalne moći i, ne manje, moći čulne percepcije. Sve je slutnja i, zbog toga, sve je u stanju čisto-»muzičkom«. *Svet je muzika po prokletstvu bića,* po njegovoj nedosežnoj punoći u samo-nađenosti. *Muzika je govor izgubljenosti,* u nemirenju bića sa samo-izgubljenošću, u pokušaju artikulacije sluhom, tu gde je svaka druga metoda artikulacije nemoguća, ili u pokušaju pomirenja sa tom izgubljenošću, kao u nekakvom pokušaju samo-uspavljivanja, umorom, apsorbovanjem svih crnih sila letargije, zemljine teže, u apatičnosti koja razjeda sve slike snova, svu volju bića, kada je poslednja volja ovoga bića volja za bez-voljnošću, u nekakvom prepuštanju tamnim prostorima ne-svesti, sposobne još samo za zvuk, za ovo zvučanje sveta koji, u iščezavanju, u svome sve većem gubljenju u apstrakciju, pretvorio se u jedan čisti, nematerijalni zvuk. Za tu muziku potrebno je ovo *egzistencijalno slepilo,* sposobnost za nju je ova nesposobnost egzistencijalna ili nesposobnost mirenja sa egzistencijom, ova savršena ne-nađenost, to totalno egzistencijalno siromaštvo, to neposedovanje, ta duša neposedništva, ne-reda, bez-obličja, bez pojmova, bez slika, sposobnost koje su bili lišeni svi značajniji pesnici Disovog vremena, od Rakića i Dučića do Pandurovića. Upoređeni sa Disom, oni su *posednici,* uvek i u svemu, na ravni socijalnoj (ljudi organizacije, rada, pokreta, zvaničnih težnji društva, pa i države), ali i na ravni duševnoj, gde znaju za oblik, ideje, stvari, vizije, onoliko koliko taj isti oblik, koji oni imaju, *ima i njih.* Njihovo »znanje«, njihova racionalnost (koju je kritika isticala pre svega), to je *duh organizacije u posedovanju;* tamo gde su nalazili svoju izvesnost, svoju »celu lepu pesmu«, svoje »savršenstvo« kome su težili u pogledu formalnom, a takođe i svoje *gospodarenje* sopstvenim osećanjima i osećajima, ritmovima podređenim toj formi, čvrsto

zasnovanoj u pesmi, oni su nalazili i svoje prokletstvo: onaj osećaj sputanosti i, čak, osećaj *zarobljenosti,* koji je kod ovih pesnika izvanredno jak. Oblik, koji su oni imali, — i na kojima im je ne-posednički, na egzistencijalno siromaštvo prokleti Dis morao onako bezmerno da zavidi, ali egzistencijalnim svojim prokletstvom u tome onemogućen i tako *omogućen* za poeziju, — taj oblik imao je takođe i njih: pesma njihova je *red i poredak,* utoliko savršeniji ukoliko je završeniji, ali red i poredak koji, strogo racionalan, predstavlja oazu, ili tvrđavu, pa čak i *državu* usred egzistencije, način izuzimanja od tvorački-egzistencijalnog, a ne način upoznavanja njegovog. To je »delo«, koje se stvara usred života, ali i *protiv* njega, delo koje Disu nije bilo dato onako kako mu nije bio dat oblik, i kako je, u tome, on osećao svuda narastanje bez-obličnog, nad-predstavnog, pa i nad-pojmovnog, čisto-muzičkog. Sa njime trijumfuje nemaština i zato s njime trijumfuje muzika.[20] *Muzikalnost* Disova, koja je daleko složenije

[20] To je *apsolutna* nemaština, koja je prodrla u biće, lišavajući ga čak i ovakve sposobnosti za oblik; siromaštvo, inače, dok se ne pretvori u ovo apsolutno načelo, nije *muzičko:* ono se protivi muzici, i to onako kako je verno svome malome posedu, svome večito ugroženom imanju, tako da otpor njegov muzici jeste otpor čuvarnog siromaškog duha, ili otpor logičkog oblika i obične logičnosti. (Siromaštvo je, uvek, vrhunski logično, čak logističko; igru sa logikom dozvoljava sebi samo bogatstvo, ili apsolutna pobuna, ili apsolutno siromaštvo, uopšte *samo duh koji se prožima apsolutnošću,* bez čega nema igre: igra, koja je posvećivanje u apsolutno, prihvata samo tražioce apsoluta; »trezveni«, pozitivno-realistički duh, koji zna mere i srazmerja mogućnosti, nije duh igre, pa ni duh muzike.) Otuda, i sama kritika Disove poezije, jedna od najbrutalnijih u čitavoj srpskoj kulturi, prožeta netrpeljivošću i onda kada je ne piše samo Skerlić, jeste na neki način izraz ovoga siromaškog, utilitarno-logističkog duha koji, u vernosti stečenom obliku, nužno racionalan, jeste i nužno racionalistički, i utoliko je protivniji duhu muzike, tome osnovnom Disovom duhu. Ako je Dis metaforičar, to je zato što je, po kobi svoga bića, muzičar: nema čiste muzike, bar njegovoga tipa, koja nije i metaforička, jer se muzika ne može izmiriti sa zatečenim oblicima, i njihovim redom i poretkom, jer se rađa samo napuštanjem njihovim, koje je *objektivno* (dakle i kada volja pesnikova sanja vernost obliku, kao Disova volja, a ne nevernost njemu) čista negacija oblika pa nužno i logike, koja je pra-oblik svake obličnosti. Metafora, koja dovodi postojeće oblike u pitanje, njihovim nepredviđenim (i nepredvidljivim) združivanjem u nove zajednice, putem ka novom kvalitetu stvarnosti koja je, nužno, nadlogična, ako nije i alogična, ili je muzičko-intuitivistički (i iracionalistički) logična, neprihvatljiva je za ovaj čuvarni duh, pogotovo kada je to duh *prvoga sticanja,* ili prvobitnoga posedništva, duh što je opkoljavao Disa, duh Skerlića, Branka Lazarevića pa, u izvesnome smislu, čak i samoga Dimitrija Mitrinovića koji u svoju poeziju nije uspevao da dozove muziku, ali koji je sigurno imao više sluha za muziku od ove dvojice. U tome smislu, kao da je napad na Disovu poeziju u stvari odbrana malograđanstva (sitno-sopstveničkog) od ovog duha muzike. Ono što se ovde

i suptilnije građe od muzičkog bića Dučićeve pesme (a pogotovo od pesme Rakićeve), nije stvar njegovog pesničkog sluha, ili samo sluha za jezik, već je stvar ove njegove nemoći za oblik i simbol, nemoći za racionalnu strukturu, nemoći njegovog racionalnog duha. Slom ove racionalnosti, i racionalizma, jemstvo je ove muzikalnosti; jezik u njemu, upoznajući svoju nemoć, svoju slabost da ma šta oliči, dosegne oblikom, u-obliči, trajnije vaspostavi, s onu stranu prividnosti egzistencije i prividnosti stvari, i ne mireći se sa ovom slabošću nemirenjem same egzistencije sa prazninom (koja je isto toliko praznina egzistencijalna koliko je praznina jezička), postaje maksimalno *muzički* jezik ili maksimalno apstraktan jezik. To je jezik nemoćnih simbola i reči što se rasturaju, tankog vezivnog tkiva jer tankoga sloja smisla, tog smisla koji je osnovno vezivno tkivo reči i koji, ne kazujući značenje (svet u

brani, to je oblik stvari i sveta, ili duh prevashodno racionalan, koji se ne daje apstrakcijama muzike, njenom oslobođenju od datog sveta i njegove slike. Ako se, uz odbranu logike (kod Skerlića, kod B. Lazarevića takođe), ovde brani *gospodski pesimizam* ili, kako ga je Skerlić nazvao pišući o Rakiću, a takođe i o prvoj Pandurovićevoj knjizi *Posmrtne počasti, »pesimizam jakih duša«,* to je zato što je ovaj gospodski pesimizam u stvari racionalni, pa i dosledno *racionalistički* pesimizam, »onaj visoki i otmeni pesimizam odabranih duhova, pesimizam filozofski i stvaralački, koji daje oklopsku jačinu duši, orlovsku visinu duhu, pesimizam koji ne nagriza, koči i obara, no koji čoveka čeliči, izaziva na otpor i goni na rad i stvaranje«, jednom rečju »veliki pesimizam jakih duša, koje u svemu odricanju života ipak krasi jedna krepka i zdrava filozofija« (Skerlić, u prikazu *Posmrtne počasti,* 1908, *Jedna književna zaraza, Srpski književni glasnik,* 1909, XXII, 8; *Pisci i knjige,* IV, Beograd, 1909), onaj isti pesimizam čiji ideal, bukvalno preuzet od Skerlića, B. Lazarević ne nalazi u Disovoj poeziji, tvrdeći ne samo da pesimizam Disov »uopšte nije mnogo dubok«, već i da taj »pesimizam g. Disa nije zdravi i pozitivni pesimizam koji se, recimo, nalazi u Šekspiru, Šopenhaueru i Ničeu; nije, da uzmemo koga od naših, onaj čisti parnasovski oportuni i zdravi pesimizam Milana Rakića ili Jovana Dučića koji, u punoj rezignaciji, propoveda hrabru borbu sa ‚utvarom života'. (. . .) Ovaj pesimizam nije mnogo gospodski. G. Petković nije jedan od onih otmenih pesimista« *(Pesnik »splina« i »nervoze«, Bosanska vila,* 1911, XXVI, 20; *Impresije iz književnosti,* knj. II, Beograd 1924). Ovaj pesimizam je pesimizam *gospodski* zato što je pesimizam gospodina-čoveka, onoga koji uspeva da sačuva premoć racionalne svesti nad iracionalnošću očajanja i bola i koji, i kada je svestan sve takozvane uzaludnosti života, kao M. Rakić, ili kada poriče ma kakav smisao volje, kao S. Pandurović, ostaje racionalno mobilisan. Ma koliko da je utilitarno-mobilizatorski duh J. Skerlića, motivisan i aktuelnim političkim stanjem, pred balkanske ratove, progovarao kroz ovaj ideal gospodskoga (racionalnog) pesimizma, ima u tome idealu van svake sumnje i opštega stava ove čuvarne svesti, zaverene obliku i obličnosti svuda; ako je Skerlić pretpostavio (i

značenju), kazuju muziku, u neprestanome iskušavanju te čiste muzike, u njenoj natpojamnosti i natpredmetnosti, oblicima i simbolima, koji joj ne odgovaraju, ali i u neprestanom sukobljavanju sa samim osnovnim principom jezika kao principom određivanja neodređenog. Sloj muzički i sloj značenja, u jeziku Disove pesme, često se ne usklađuju, i čak idu jedan protiv

suprotstavio) Pandurovića Disu, već u prikazu Disove poezije *(Lažni modernizam u srpskoj književnosti, Srpski književni glasnik*, 1911, XXVII, 5; *Pisci i knjige*, V, Beograd, 1911), a i nešto kasnije, u prikazu druge Pandurovićeve knjige u *Srpskom književnom glasniku*, 1912, XXVIII, 6 (koji je neka vrsta taktičkog post-skriptuma njegovoj negaciji Disa), to je zato što je Pandurovićev pesimizam racionalan ili *pesimizam ideja*, pesimizam koji je sačuvao oblik. Skerlić nije voleo pesimizam, jer je strepeo od iracionalnosti kojoj on može da odvede, i kojoj je, u slučaju Disovom, i odveo; ali nije pesimizam, načelno, ono što je njemu smetalo, već je to ova *iracionalnost bola*, ili bezobličje, razaranje oblika, njihove strukture, reda i poretka sveta oblika, metaforičko iskušavanje kao iskušavanje same praznine (kao samog uništavila) koja se otvara u času poricanja datih oblika i njihovog značenja, na putu ka novom značenju, koje je nadlogično i, u tome smislu, poetski nad-stvarno, i koje govori intuiciji i sluhu više nego racionalnoj svesti, ili bar koliko i njoj, u neprestanom protivljenju njoj (kada dinamika metafore i dolazi od ovoga protivljenja). U tome smislu, jezik logike je jezik koji je on branio od jezika muzike, ali nikako izvan (a još manje protiv) tadašnje mentalne prakse srpske poezije, čija osnovna drama ovoga vremena (od Rakića preko Pandurovića do Dučića) upravo je drama ovoga duha čuvarnosti, ovoga posedničkoga duha (koji nije došao do svoje apsolutizacije i samo-negacije njome, kao kod Disa) i, sa druge strane, samoga ovog duha muzike. Logika, u jednome višem smislu reči, kao duh postojanoga reda i poretka, kao svemoć *smisla za red*, za simetriju, u njihovoj poeziji suprotstavlja se muzici (muzičkoj logici), koja izrasta u negaciji ovakve, hiper-racionalističke logike. Ako su oni isto toliko bili posedovani od svoga poseda, koliko su ga imali, i koliko su tu imali i patnju od ovoga posedovanja sopstvenim samo-posedovanjem, nalazeći jedinu utehu u *majstorstvu*, u usklađivanju oblika, ali i ugrađujući se, tim majstorstvom, sve više u tamnice forme, u jednu uobličenost, apsolutno racionalnu, koja nije samo »zatvorena« prema svakom dubljem, i složenijem, prodoru muzike, već i prema samome *biću* kao prevashodno *muzičkom* biću, jer biću koje, u svome totalitetu, podrazumeva isto toliko iracionalnost koliko i racionalnost, i čija dinamika je upravo to njegovo »poznavanje«, ako su oni tu nužno *nalazili* patnju »sjajnih« versifikatora kao patnju bića samo-zazidanog u sopstveni racionalizam, Disova metaforičko-muzikalna poezija, prevashodno intuicionistička, na osnovama jednoga u suštini iracionalnog doživljaja, za *vlasničko-samo-vlasni duh* reda, forme, »cele lepe pesme«, »savršenstva«, jeste čisti izazov. Umesto spasa, koji se tražio u *gospodstvenosti*, sinonimnoj racionalnosti, ovde se »nalazi« muzika onoliko koliko se nalazi *gubljenje*. Muzika Disova je zaborav oblika. To je, za ovu apsolutno racionalizovanu svest, *zločin* nad duhom oblika, ili zločin *bezumlja* nad apsolutizovanom racionalnom svešću apsolutnog reda i poretka. D. Mitrinović, — iako je hteo Disa da brani od Skerlića, ali koji je ipak prema Disu (u prikazu knjige *Utopljene duše u*

drugog; to su tamna mesta, na kojima se rađa njegova konfuzija što podseća na govor somnambulnosti ili na govor proroka koji ostaje bez saopštenja, jer moć jezika ne dostiže moć slutnje. Slike su Disove pometeni fragmenti vizije koja uzalud pokušava da se ponovo vaspostavi, da se kroz Disa ponovo sebe »seti«. Sve one,

Bosanskoj vili, 1911, XXVI, 13—14) jedan Skerlić osposobljen sluhom za poeziju, i svakako sa daleko većom opštom a posebno filosofskom kulturom, i istančanijega duha, istovremeno i lucidniji ali i konfuzniji od Skerlića, — doveo je Skerlićev stav do krajnjih njegovih posledica, otkrivajući njegovu suštinu kao sami ovaj zazor od muzičkog, metaforički-nad-logičkog jezika. On je osetio, nepogrešno, i protiv Skerlićevog uverenja, da je »Dis najsuptilniji versifikator, *artifex* srpskoga verza (. . .) Muzika Disovog stiha je muzikalnija od svih stihova koji se danas kod nas prave, istančana, diferencirana«, ali je ipak video u Disovoj poeziji *put u zločin i bezumlje:* »Dis ima najviše fantazije od svih naših današnjih pjesnika, i u pogledu invencije metafore on stoji iznad svih savremenih i prijašnjih pjesnika srpsko-hrvatskih. Ali od njih svih on je najbliži bezumlju i zločinu«, pa zbog toga već »Disova knjiga znači jedno *stoj!* u razvoju naše lirike, i treba da služi kao ozbiljan *memento* kuda se više ne smije ići. Jer napredovati, zadubiti se u Disov mentalitet, značilo bi stići u crnu oblast van razuma i morala, nastaviti put Disov bilo bi isto što i putovati u zločin i bezumlje«. Put u zločin je put u zločin nad oblikom, a put u bezumlje jeste put u van-obličnost, u svet »fantazije« o kojoj D. Mitrinović govori, ali i ove apsolutne muzikalnosti. Otuda i pokušaj negacije ove poezije jeste pokušaj njenoga oglašavanja za besmislicu (logičku); duh koji sudi toj poeziji, toj »muzikalnosti«, jeste duh logike, duh oblika. Osnovni taktički potez ovoga duha jeste, međutim, u bukvalnom nepriznavanju alogičko-iracionalnog duha muzike: to nije duh koji ima svoje zakone, volju i moć nezavisnu od naše volje i naše moći, već je to samo puko zastranjenje i uništenje logičkog duha i naše volje. To nije izraz nikakvog stvarnog duhovnog imperativa, već je to puka igrarija, na površini pesme, bez dublje egzistencijalne nužnosti. To je »formalizam«, ili čak i »umetnost radi umetnosti«, koji nema nikakve stvarne veze sa »životom«, ali zato što je sam ovaj iracionalni duh jedan privid, delo vašarskog opsenarstva, stvar pesničkoga, »dekadentskog«, formalizma, a ne samoga života. Proglašavanjem ove poezije za formalističku, proglašava se za formalistički i sam njen duh, koji je duh iracionalni, taj duh koji treba proglasiti za nestvaran i neživotan. Tako ekskluzivni racionalizam, i represivna svest, koji su bitni, jer duboko egzistencijalni formalizam, po višem moranju progovaraju o formalizmu uvek kada se nađu pred fenomenom iracionalnog duha, onoga istog duha koji upravo pokušavaju da racionalizuju i formalizuju. [Protivrečan stav ekskluzivnog racionalizma prema poeziji iracionalnog, ili takozvanoj »dekadentskoj« poeziji, nužan je onako kako je nužno da taj stav, kao stav prevashodnog formalizma, rođenog u nepriznavanju iracionalne sfere, oglašava svaki izraz te sfere istovremeno za izraz bezumlja, pa čak i za sam *zločin*, ali i za stvar čistoga »formalizma«, obožavanja forme radi forme. Tako D. Mitrinović, koji je imao neospornog divljenja za Disa, uvrščujući ga među prve srpske pesnike, i koji će, uostalom, kasnije postati jedan od osnovnih stubova srpske *iracionalističke* filosofije, okrećući se ne samo psihoanalizi, već i Istoku, njegovoj religiji i teologiji, pa i teozofiji, vidi u Disovoj poeziji izraz *heterogonije* »dekadenstva«: s

po nespretnoj reči smetenog Disa, »begaju« kao i zvezde iz njegovih negdašnjih očiju »nevinosti«, pa zato samo:

. . . ostavljaju boje
Mesta i daljine i viziju jave:
I sad tako žive kao biće moje,
Nevino vezane za san moje glave

(Tamnica), one se ne mogu zadržati, nikako, ni duhom ni sluhom ni okom, kao što se ovde ništa ne može da zadrži,

jedne strane, za njega je to put u zločin i bezumlje, put kojim se ne sme ići, a s druge strane to je čisti artizam, kakav je svojstven dekadentima tipa Stefana Georgea i Huga Hofmanstala, koji su obožavatelji »forme kao forme, ritma kao ritma, rime kao rime, čak je i njihov ton čisto formalne prirode«, a »tu sreću donio nam je Dis, to besmisleno obožavanje tehnike i zamjenu estetičkih efekata tehničkim«, pa zato kod njega često »virtuoz prestiže pjesnika (. . .) i piše sam pjesme koje su samo tehnika, odlična tehnika, ali ništa iznad nje«. Protivurečje ovde, međutim, nije protivurečje »dekadentske« poezije Disa, Goergea ili Hofmanstala: to je protivurečje stava ekskluzivne racionalističko-formalističke svesti pred *duhom* njihove poezije, kao duhom koji je duh bezumlja i zločina što se odbija pa se, u tome doslednom odbijanju, i *poriče*, odnosno proglašava za obmanu duha artizma. Obožavanje forme kao forme, virtuoznost i čista tehnika, koja je samoj sebi svrha, ne može biti put u bezumlje i zločin, onako kako racionalna svest, koja stoji iza toga »obožavanja«, nije svest *iracionalnoga* bezumlja i zločina.] Otuda je Dis pesnik koji *hotimice* piše ovakvu poeziju, a ne po vrhovnom svom egzistencijalnom udesu koji je udes totalnog siromaštva što je došlo *sve* do neposedovanja sećanja njegovoga Ja na samoga sebe, u rastakanju i tihom, a nezadrživom, rušenju svega (što i *jeste* muzika Disova, sama njena bit), i otuda »ništa lakše no obdelavati takvu poeziju. Logiku treba baciti pod noge, valja prezreti smisao reči, sparivati reči koje nikakve veze nemaju, govoriti sve što na um padne«, pa zbog toga, uostalom, »prirodno je, ne treba tražiti od g. Petkovića da misli i govori našom običnom logikom, logikom ljudi kod kojih postoji razlika između stvarnosti i sna, i koji u javi ne buncaju ono što im se u snu pričinjavalo. *Neposredno izražavanje*, u poeziji govorenje onako kako profani i filistri govore i kako svaki može da razume, to je starinska moda« (Skerlić), ili, kod B. Lazarevića: »Ta hotimična dvosmislenost, nesmislena i tražena mističnost, to zavijanje običnih osećanja u jedan pretovaren i zamršen stil pun ekstravagantnih figura, nedonesenih metafora i usiljenih inverzija; — sve me to jako podseća na one komične talijanske maniriste i španske gongoriste. (. . .) To izbegavanje *neposrednog* i prostog izražavanja, izražavanja koje je bilo ‚stil' dobrih pesnika, pokazuje odsutnu maštu koja, preterivanjem i bizarnostima, hoće da postigne poetske efekte«. (U navedenom članku.) I dvosmislenost je *hotimična* kao i smislenost; ona nije zabuna za volju, i delo neke nad-volje, već je samo jedan poseban izraz ove naše volje; to je savršeni izraz posedničko-samo-posedničkog duha, koji je duh nužno jednosmislen: ako ima smisla i izvan ovog posedničkog duha, nema toga duha koji nije »smislen«. *Nema posedovanja bez posedovanja*

nikakvom voljom bića da se seti sebe, bića koje svakim pokušajem sećanja na sebe seća se samo svoje odsutnosti i uveličava tako ovu odsutnost. Ove zvezde koje žive kao »biće« njegovo, »nevino vezane za san moje glave«, to nije samo nespretnost izraza (nespretnost koja uvek ide sa nevinošću, onako kako svako novo otkrovenje u jeziku nužno je postignuto u sadejstvu ove nespretnosti neodvojive od nevinosti bez koje tog otkrovenja nema: »nevino vezane«, to ne može da kaže veština izraza, veština koja je, međutim, netvoračka, jer je iskustvo dovedeno do rutinskog sjaja, jer je neizmenljivo konzervativna);

smisla ili, još tačnije, posedovanje je uvek posedovanje smislom, tu gde posedovanje nužno pretpostavlja oblik, identitet, smislenost onoga što se poseduje i što treba da čini posedovanje smislenim. Odbrana *logike*, zato, u stvari nije delo jednoga racionalnog već, daleko više, jednoga izrazito *iracionalnog* opredeljenja: opredeljenja ovoga duha posedovanja, njegove savršeno iracionalne volje. Logika je funkcija te volje, a ne sama ta volja. Igrati se sa njom, znači igrati se »sa samim sobom«. (»Jer mi, kad ko kaže da čuje kako ‚senka tišine i nejasna mira' korača ‚kroz svest i nerve' a gusta se magla zbira ‚u zavesu plača', smatramo da se taj vrlo neinteligentno i nezanimljivo igra logikom; kad još doda: ‚gledeći kako izumire vreme slepome telu', mi možemo našoj gornjoj tvrdnji da dodamo da se g. Dis posle logike, igra i sa sobom«, — B. Lazarević.) To se, i kada se zovemo Dis, *mi* igramo sa sobom: nema nekih drugih, viših egzistencijalnih sila koje bi mogle da se igraju sa nama. Zato pokušaj poricanja Disove poezije neizbežno jeste i pokušaj poricanja *samog Disa*, kao ove *druge volje*, kao ovoga duha nesećanja koje se oličio u njemu: taj duh nije fatalnost, jer uopšte nema fatalnosti: volja posedničkog duha je apsolutna volja, i nad njom nema nad-volje, pa je već zbog toga ona nužno *racionalističkog* stava ili se javlja u stilu skerlićevskog pozitivizma koji je Vinaver, ironično ali s mnogo osnove, nazivao *apotekarski* pozitivizam Floberovoga gospodina Omea. Ako nije samo jevtini mistifikator, vašarska varalica, neko ko neinteligentno oponaša Verlena i Bodlera (priznavanje njihovo za pesnike, istina, jeste priznavanje ovoga duha, ali — *izvan granica srpske kulture*, daleko od »našeg zračnog Juga« i mlade srpske rase: protiv ovoga duha tu se bori zdravlje *rase)*, on je *degenerik*, po jednoj formuli Skerlićevog »divnoga Gijoa«, a njegove pesme su *»povraćanja jedne pokvarene duše«;* nada sve, međutim, i kroz svoja psihopatska zamračenja, i kroz svoju pokvarenost, on je *neznalica*, »nekultivisan čovek, koji je malo čitao, koji malo zna, koji se nije makao dalje od Zemuna«, i u njegovoj knjizi *Utopljene duše* može se »bolje no igde videti koliko moralne i duhovne bede, koliko laži i gluposti ima u tom problematičnom modernizmu i u toj poabanoj *novoj umetnosti«* (Skerlić), a u svakom slučaju on je čovek koga je, s visine svoga gospodskog pesimizma, ili pesimizma »otmenih duša«, Branko Lazarević sažaljivo nazivao *petit ténébreux*, šaljući ga, uz prezrivo odmahivanje rukom, *đavola* zbog nekih njegovih metafora. [»Ovoliko je dosta, pa da čovek odmahne rukom, i pošalje g. Disa đavola«. — Što mu, opet, nije smetalo ni najmanje, kada je »g. Dis« zaista otišao *đavola*, da u nekrologu, objavljenom najpre u *Zabavniku* na Krfu (u broju 71, od 15. juna 1917), a kasnije preštampanom, kao po ćudi neke

to nije nespretnost literarna, omaška u stilu, i pismenosti, već je *i takva* zato što je »nespretnost« egzistencijalna, nespretnost u znaku ovog rasturanja, nesećanja, apsolutnog zaborava koji se, ovde, kao sama najava i pretnja ne-bića, ne može konačno savladati, i to ne samo pred basnoslovnim prostorima apsolutne ljubavi, u Raju pre-egzistencije, u sferi svemirskoga sve-jedinstva, već i pred jednom jedinom strofom, pa i pred jednom jedinom rečenicom-stihom.

Mucanje, koje je progonilo Disa, iz strofe u strofu, i iz stiha u stih, kao čoveka uglavnom nesposobnog da sprovede do kraja ne samo takozvanu »celu lepu pesmu«, koja ne bi patila od ovakvih zatamnjenja, promašaja, pa i rogobatnosti u svakome

vrhunske ironije Disove sudbine, u uvodu Disovih *Sakupljenih pesama*, kaže: »Siromah Dis! On je bio siromah i stoga što, u socijalnom smislu te reči, nije imao sreće, i što nikada nije imao para. On je, oduvek, bio samo nesrećan«, ali ostajući ipak veran svome stavu prema njemu: njegov nekrolog je prepričavanje nekoliko anegdota iz života »siromaha Disa«, završeno rečenicom: »To je, uglavnom, život ovoga pesnika čiji je sam život, možda, više poezija negoli i sama njegova poezija«.] »Njegova književna kultura je sasvim neznatna« (D. Mitrinović), ali je to pre svega zato što kroz njega progovara ovaj pesnički *genije*, a ne pesnik-majstor, »zlatar reči«, čovek »kulture«, zanatlija »na teškom poslu ritma i rime« (J. Dučić), onaj koji, po Skerlićevoj viziji, ne saznaje niti otkriva ništa svojom poezijom, već samo »lepše« kazuje ono što mi, kao i on, isto tako znamo samo ne umemo *lepo* da kažemo. Poezija nije otkrovenje, nego stvar nadahnuća za stil, i zanatske umešnosti. Ideal pesnika-pametnog čoveka, majstora svog zanata, majstora »forme«, u stvari je projekcija ovoga posedničkog, i samo-posedničkog, duha njegove volje koja ne priznaje nikakvu drugu volju, njegovog neizbežnog racionalizma koji ne priznaje nikakav drugi vid i način saznanja: majstor-pesnik koji govori umesto nas (onako kako svaki zanatlija obavlja naš posao umesto nas) ostaje u posedu naše logike, iskustva i istine, naših oblika i njihovoga *reda i poretka*. On je građanin istog sveta kome pripadamo i mi, i zato istina koju on kazuje jeste istina koju mi znamo. Ne postoji nikakva druga zemlja do ove zemlje koja je *vlasno* naša. Pesnik-genije, pesnik otkrovenja ili saznavanja zanosom, to je varalica, jer je sâm taj zanos obična prevara kojoj nasedaju lakoverni, oni koji veruju u to gotovo onako kako se veruje u bauke i vampire, u čuda, u tajanstva Noći. Ako je Skerlić isticao Disovo *neznanje*, činio je to zato što je, pre svega, ovu Noć koja je pevala kroz Disa, glasovima razobličavanja kao glasovima nove muzikalnosti, hteo da prikaže samo kao *Noć Znanja*, ili Dana koji je inače svevlasan i večit, kod onih koji (kao on) znaju, razumeju, poseduju. On je to činio po ovom opštem svom nastojanju koje je samo prividno izraz poverenja u stvar književne kulture i imperativa da se srpska literatura »evropeizuje«, a koje je, u osnovnome i ukupnom Skerlićevom *mentalnom* stavu, izraz ovoga naglašeno racionalnog, pozitivističko-realističkog, anti-romantičarskog, književničkog a ne pesničkog duha kao bitno samo-vlasnog duha koji je nepomirljiv sa *neznanjem* ali, tako, i suštinski nepomirljiv sa poezijom otkrovenja čije osnovno znanje je ovo neznanje, ili *znanje neznanja*. Njegova

smislu (pa i bukvalno gramatičkom), već i jednu viziju, jedan pokret volje i svesti, završavajući ih zato samo prividno, jeste govor ove prividnosti ili ovaj uzaludni pokušaj sećanja: na celinu bića i, kroz nju, na ovu celinu vizije i rečenice. Gramatička *neprozirnost* Disovog teksta, koja se javlja povremeno, među strofama i stihovima, tako da se stvaraju mistički hermetička mesta, kao racionalno nerazrešivi čvorovi u tkanju pesme, s onu stranu ma kakvoga tumačenja, jeste od nemoći konstrukcije, od gubljenja početne niti, od silnih prećutkivanja, silinom zaborava koji deluje razarački i tokom jedne jedine rečenice, počinjući, u njoj nezavršenoj, rečenicu neke druge misli, i druge vizije, u nadograđivanju i spajanju nedovršenih, smisleno neopravdanih

negacija Disa savršeno je dosledna njegovom opštem stavu: ona je nastavak njegove negacije romantizma pre svega kao dela *genija* ili dela nad-volje koje se ostvaruje poricanjem naše volje i snage racionalne svesti, poricanjem stečenog iskustva. Kada on kaže da je Dis »g. Pandurović bez talenta«, to nije samo delo jedne političke i književno-političke taktike, izražene time što »terazijski intelektualci, koji su uvek imali velikih simpatija prema renegatima, upotrebili su Simu Pandurovića kao sredstvo protiv Disa, ističući briljantnost njegove versifikacije, izrađenost njegove poetike, intelektualnost njegovog pesimizma, označavajući Disa kao komplikatorskog diletanta«, niti samo zbog toga što »našoj inteligenciji uvek je godila pseudo-kultura, pseudo-briljantnost, upadljiva dekorativnost i retorska versifikacija« i što je »poezija u njenoj predstavi bila vezana za glumu, jer joj je jedno vreme pozorište bilo bliže od književnosti, i osećanje stihova Vojislava Ilića, pa i Dučića i Rakića, bilo je na jednoj istoj liniji kao i osećanje romantičarskog teatra« (V. Gligorić, u brošuri *Matoš — Dis — Ujević*, Beograd, 1929). To je stvar onoga opredeljenja po kome je, za Skerlića, Dis i *Laza Kostić* koji je zakasnio pedeset godina: pesnik genija (o kome je on posprdno govorio kao o *deniju*), a ne majstor-pesnik, čovek »kulture«, obrazovanosti, »književno pismen«: »Pandurović bez talenta«, to je pesimist bez znanja za oblik, *duh u kome je Noć neznanja jača od Dana znanja*, kulture, stečenih obrazaca, duh iracionalno-intuicionistički, za Skerlića uvek na neki način romantičarski, pa u tome smislu jedino je i moguće da se, inače dva tako savršeno suprotna, apsolutno međusobno isključujuća pesnika, kao Pandurović i Laza Kostić, sretnu i, čak, usaglase, u Skerlićevom *doživljaju* Disa i njegove poezije. Pod vidom kulture, i znanja (kao fenomena kulture), krije se kod Skerlića ideja o racionalnom znanju kao opšte-egzistencijalnom, a nikako samo književnom stavu, koji je bitno anti-pesnički jer je stav vlasnosti i samo-vlašća, stav koji *a priori* isključuje *neznanje kao osnov znanja pesnika*. [Čak je i A. G. Matoš, simbolist i impresionist, ekskluzivni artist, aristokrat-boem, čovek kod koga magistralna erudicija nije dolazila u sukob sa živošću i otvorenošću duha, sposobnog da se kongenijalno saživi sa Bodlerom isto toliko i sa čiča-Jankom Veselinovićem, neoprezno prihvatio ovu tezu o Disu: »Taj Dis (Petković) možda je darovitiji od Sime, ali radi sirotinje i drugih neprilika nije se mogao naoružati kulturom, bez koje danas nema više poezije«. (U članku *Lirika Sime Pandurovića;* poseban članak on o Disu nije napisao.) Ovu tipično skerlićevsku tezu

tokova koji, svi zajedno, stvaraju istovremeni utisak nepreciznosti ali i preciznosti jednog natpojmovnog sveta, s onu stranu ma kakve konkretnosti. Nepismenost Disova, od mucanja do mucanja, u ovakvim nerazjašnjivostima, u nebulozi zvezda koje ovako »žive kao biće moje / Nevino vezane za san moje glave«, jeste njegova *egzistencionalna nepismenost ili pismenost ove kobi ne-sećanja,* kobi zaborava koji sve rastura i, kroz nemirenje sa rasturanjem, vodi ovome očajničkom povezivanju nepovezivog, a

zastupao je, kasnije, i bez ustezanja, čak i sâm Pandurović, pišući (u navedenom članku o Disu), da »strožije uzevši, poezija Vladislava Petkovića-Disa u formalnom pogledu ima znatnih nedostataka. On je često uspevao da dâ izvanrednih i odličnih strofa, ali mnogo ređe su kod njega odlične pesme u celini. U tehničkom pogledu, *on nije bio veliki pesnik, jer je zato, pored prirodnih osobina, potreban i znatan stepen umetničke kulture, razvijen, nijansiran i siguran ukras, što je sve, u velikoj meri, oskudevalo pokojnome Disu«.* Kao da u ovim redovima, *na dnu njihovom,* ne leži samo sećanje na Skerlićev prikaz druge Pandurovićeve knjige, *Dani i noći,* u znaku »pomirenja« posle oštrog pisanja o knjizi *Posmrtne počasti:* »Onaj težak i mutan bolnički pesimizam prešao je sada u višu filozofsku rezignaciju i u diskretnu melanholiju. (. . .) Čim je g. Panduroviću postalo vedrije u duhu, on je postao jasniji u svojoj poeziji. (. . .) I nas lagano za srce hvata očaravajuća muzika njegovih fluidnih stihova, vanredno prilagođenih svojim temama«, nego je tu i sećanje na rečenice iz prvog prikaza Skerlićevog: ». . . prirodno je pretpostaviti da je bolji među njima dvojicom, upravo onaj koji je jedino dobar i koji ima talenta, uticao na slabijeg, na slabog, na onoga bez talenta, čija sva poezija i inače je jedno veliko i raznorodno podražavanje. Uveravaju da je slučaj obratan: g. Pandurović, veli se, ugledao se mnogo na g. Petković. Tim gore po g. Petkovića! U tom slučaju na njega pada dvostruki greh: on je dao ne samo jednu rđavu knjigu no je zbunio jednog pesnika od istinskog talenta i nesumnjive vrednosti«. Dis je, dakle, *apriorni krivac:* i ako je podražavalac, i ako drugi njega podražavaju, što je jedinstveni primer palanačko-advokatske sofisterije.] Svojom borbom protiv poezije neznanja (neposedovanja), Skerlić je ostajao veran svome osnovnom racionalističkom stavu kao stavu *egzistencijalnog* znanja (posedovanja); njegove ideje o opismenjavanju, književnom kultivisanju ili, uopšte, takozvanoj »evropeizaciji« srpske poezije i srpskih pesnika, potiču iz ovoga njegovoga racionalističko-pozitivističkog anti-romantičarskog i, šire, anti-pesničkog stava. Omalovažavanje ovih pesnika kao »neznalica« jeste pokušaj omalovažavanja samoga duha iracionalne sfere, ali i sfere u kojoj, makar i najmanje, ugrožen je duh apsolutnog racionalizma (imanja i samo-imanja). Duh Disov je duh neznanja, ali i anti-znanja, duh bezobličja, iracionalne Noći; strah od nelogičnosti, od metaforičnosti, kakvu je on, prvi, objavio u srpskoj poeziji, jeste strah onoga malograđanstva koje, u svome siromaško-čuvarnom duhu, podjednako daleko i od apsolutnog siromaštva i od rasipničnog bogatstva (o kome je *siromah* Dučić sanjao, ali ga nije dosanjao), ostaje nepomirljivo sa muzikom. Sukob sa Disom iscrpljuje se, zbog toga, kao sukob ovoga malograđanstva sa muzikom: sukob koji se ispoljio u delu Rakićevom i Dučićevom »parnasovskim« recitovanjem i nemoći za simbolizam, a u delu Skerlićevom kao sukob ideologa sa pesmom Noći.

pre svega stvarnog (konkretnog) sa nestvarnim (apstraktnim), od čega se, u sveopštem Disovom neosećanju za stvarno-izvesno, u njegovom osećanju totalne prividnosti i problematičnosti svega, sve materijalno dematerijalizuje, ali, ne manje, gde se i sve imaterijalno, apstraktno, uzaludno pokušava da materijalizuje. Nepreciznost glagolska, u ovoj problematičnosti konstrukcije problematičnog bića koje, kao nekakvo *privid-biće,* pokušava sebe da otme od ništavila, tolika je da Dis, bukvalno, ne poznaje čak ni razliku između glagola *umirati* i glagola *roditi se:* stihovi iz pesme *Sa zaklopljenim očima:*

Umire vetar ravnodušne smrti
Tamnicom zvezda, mojom kućom mraka;
Umire nemar, što je znao strti
Mesta molitve, suza i oblaka;
Crnom dolinom, gde su bili vrti,
Umire tama, kao vlaga jaka,

svakako kazuju, ali sugestijom »preko« reči, preko njihovoga značenja uspostavljenog u rečenici, logikom sintaksičkom, jedno sveopšte umiranje; na ravni logičkoj, međutim, to je totalna pometnja, sve do potpune izvrnutosti značenja, kad reč »umire tama« nedvosmisleno znači rađanje svetlosti (kao ne-tame, kao negacije njene), što Dis nije hteo da kaže i što (daleko najznačajnije) njegova pesma, i uprkos ovoj pometnji, ovom sukobu sa logičkom sintaksom, i ne kazuje. Ta nepreciznost je, međutim, onolika i onakva kolika je i *kakva* je nemogućnost ove materijalizacije apstrakcije, oličene u pojmovima, tako da Disov govor, u nepoznavanju »izraza božjeg sveta«, jeste govor pometenosti, pun neusaglašenih pokreta što slede jedan drugom i što podsećaju, po uzaludnosti svojoj, po nemogućnosti izraza kao samoj nemogućnosti pronalaženja ma kakve obličnosti i materijalnosti, na njegova traženja, rukama, traga reči po vazduhu. To je pometeni govor bića, govor u podsmehu razarajućeg duha Rasejanosti duhu Jezika, govor prožet pauzama koje »pokrivaju« počeci uvek novih rečenica koje se neće završiti; jedan suštinski *prividan* govor u kome osnovno vezivno tkivo u stihovima sastavljenim od ovih nedovršenih rečenica jesu ove pauze preko kojih prelazi jezik kao sam »duh govora«, u rasejanosti, koja je ponekad rečenički mučna, ali koja se daleko češće izražava nekakvim »čistim« govorenjem (kao čistom energijom govora), u *talasima govorenja* koji prelaze preko svega, ne ostavljajući

nikakvog trajnijeg vidljivog traga, tako da iza njih ostaje samo jedan daleki šum u iščezavanju, neuporediv sa ma kojim šumom živoga sveta. U pobrkanosti svetova apstrakcije i konkrecije, u neadekvatnosti, podjednakoj, i konkretnom i apstraktnom (tako da se pokušava apstraktno da kaže kao živo biće ili stvar, a konkrecija kao čista apstrakcija), jezik ne kazuje stvari već svoju *nemoć kazivanja*, kao samu nemoć racionalne svesti ili *moć* jedne savršeno iracionalne nad-volje koja je s onu stranu svakog opredmećivanja, i koja se ovde ne kazuje jezikom već njegovom *nemoći*, kao sami pra-uzrok te nemoći, njena najdublja suština do koje pogled ne dopire neposredno, ali koja time samo još dublje prožima biće, prevodeći ga iz sfere inteligencije, pa i čulnog opažanja, u sferu slutnje, u sferu apsolutnog intuicionizma.

Umiranje jezika jeste ovde rađanje bića, koje kao da dolazi tek kroz nemoć njegovu, ili nemoć opredmećenja, učvršćivanja stvari u stvarima, i oblika u oblicima, oslobađavajući se, tako, od stvari, od oblika i, nad-predstavno, neizgovorljivo, približujući se samome sebi, kao *suštastvo* što sebe jedino slutnjom može da ima a što umire tamo gde je moć pogleda, svesti, oblika. Ono što se ovde nalazi, to je ta *muzika bića*, njegovo treperenje, ispod stvari, između njih. Tu gde je sve samo u slutnji, sve kao da se »zadržava« u tome samo-osećanju bića; jezik može da bude samo jezik nejasnih naznačenja, jedan prevashodno intuitivan jezik koji iz stanja intuicije, u neprestanim kruženjima (ali blagim, bez naglih preloma i preobražaja), nikada ne prelazi u opredmećenje idejom, jasnom vizijom. Tu nema materijalnosti, ali ni otpora reči, tu, gde se izgubio oslonac stvari, zajedno s njihovom čvrstinom, sa njihovim otporom; rečenica je otuda »laka«, ona otiče blagim oticanjem kakvo nije znao nijedan drugi pesnik pre Disa, bez napora i bez naglih preobražaja; u formi *rondela*, sa ponavljanjem prvoga stiha na kraju strofe od pet stihova (kao kod Rakića, koji je ovu formu prvi uneo u srpsku liriku prve decenije ovoga veka, i kao kod Pandurovića koji ju je, u svemu *sistematičan*, sistematski negovao), čime se utvrđuje polazni stav, izrečen prvim stihom, ali čime se naglašava i kružnost ovoga prividnog puta bića, kružnost koja je poricanje ma kakvog puta, i ma kakve progresije, *i zato je* afirmacija bića koje ne zna ni za kakav put i progresiju već je suština svakoga puta i svake progresije, ono što ostaje »ispod« njih, nepromenljivo suštastvo, nedirnuto istorijom niti pokretom jezika, i »zaklonjeno« progresijom i jezikom, a što se otvara, što izlazi iz svoje nevidljivosti i

anonimnosti kroz svest o ovoj *prividnosti* puta i napredovanja, magijom dodirivanja i pretapanja reči u reč, i oblika u oblik, iz kruga u krug, ali bez onoga »prekoračenja«, naglim i oštrim sečenjem stiha, i prenošenjem sadržaja iz stiha u stih, i iz strofe u strofu, kao kod Pandurovića, i pre svega, kod Rakića. Nema prenošenja sadržaja, s naporom, iz trzaja u trzaj, tako karakterističnog za Rakić-Pandurovićev *rondel*, jer gotovo da i nema sadržaja: osnovna »misao«, ili »motiv«, kod ove dvojice pesnika koji imaju svoj *oblik*, ali i koje taj svemoćan oblik takođe ima, i ne dozvoljava im pokret, pa oni zbog toga *provaljuju*, bukvalno, i sa naporom, iz jedne u drugu strofu ovoga *rondela*, kao iz jednoga u drugi krug, otimajući se bezizlaznosti kruga, iz tiranskog »savršenstva« oblika, kod Disa gotovo da i ne postoji: to je samo jedno stanje za koje, međutim, nema nikakvoga *znanja*, nikakve preciznosti oblika (nikakvog merila za tu preciznost), tako da je moguć, čak nužan, ovaj *prividni tok prividne rečenice*, tog prividnog oticanja koje ostaje, u stvari, jedno jedinstveno kruženje, ako je i to uvek, ako često nije samo treperenje duše u nekakvom njenom savršeno mutnom stanju.

S onu stranu mogućeg u-obličavanja, i zato posvećen proizvoljnosti i, time, lakoći jezika, pometenog ovde u samoj svojoj osnovi, i svedenog samo na ovaj privid kretanja za koji nema prepreke ni teškoće izraza jer nema *određenog* predmeta koji traži da bude određeno izražen, jezik ovde kao da stiče lakoću i slobodu koja je, u stvari, tragična lakoća i sloboda od samog jezika. On kao da se ovde od samog sebe rastaje, onako kako se pokret rastaje od svoje stvarnosti, i kako se racionalna svest, zadržana u sferi prividnosti ovoga prividnog jezika, na poslednjim ograncima svoje mogućnosti, kao na samom rubu ništavila, ovde javlja sebi kao ta čista prividnost, ali i kako iz ove prividnosti, u sveopštoj prozirnosti, nematerijalnosti, nestvarnosti svega što se apstrahuje i dematerijalizuje, obespredmećuje, razobličava, u sveopštem *napredovanju* ništavila, kao same ove praznine koja prodire u stvari, u oblike, u jezik, u svest, nezadrživo *ustaje* biće: jedno *čisto prisustvo* koje se ne da izreći, i koje kao da se objavljuje upravo tu, gde više moći jezika nema, gde od jezika ostaje još samo toliko da bi se osetilo *njegovo gašenje kao ovo rađanje bića*, ovo njegovo samo-dodirivanje, slutnjom omogućenom umiranjem čula i gašenjem racionalne svesti, u ojađenosti koja se meša sa utešnom slutnjom bliskog oslobođenja. Ako su savremenici Disovi, kojima je ovaj čovek tako bezmerno zavideo, imali neopozivu reč, kao što su imali oblik, i rečenicu,

»stil«, to je zato što nisu imali prisutnost bića u ovoj meri kao Dis u najvišim svojim trenucima. Posed ovakve, apsolutne, reči jeste posed ne-bića; u toj apsolutnoj organizovanosti, u silnoj svojoj svesnosti, ovi »majstori« forme (majstori po svome *mentalnom* stavu) kao da su nalazili samo ne-biće, njegovu pretnju: forma, savršenstvo, pravilna dikcija, svemoć, samosvesnost, gordost, *gospodstvenost* koju su toliko isticali i koja je postala i njihovo najprisnije, lično duševno načelo, a ne samo načelo građanske kritike koja ih je slavila pre svega sa te njihove *gospodstvenosti,* to je svemoć oblika, ali i *stvari,* privida, i nemoć suštinskog doživljaja ili susreta sa suštinom egzistencije. Očajavajući, u slutnji svoga iščezavanja, svoga pretvaranja, letargijom, apsolutnom pasivnošću, u *stvar,* u ne-biće, Dis je nalazio prisutnost bića kroz odsutnost reči, oblika. On nije mistik po opredeljenju, po težnji; ali, »s naslonjenom glavom o mrtve aprile«,[21] on je to po svome prokletstvu razobličavanja, isto onako kako je, po prokletstvu, i pesnik muzičkog simbolizma sugestije od koje su čvrsti oblici, stvari, konačna imena, znanje, posedovanje identiteta, ali i *posedovanost* od identiteta (kao u zatvorenosti u njemu), odvajali druge pesnike, sve i kada su oni hteli ovaj simbolizam, svodeći taj simbolizam na parnasizam, ili na simbolizam simbola-znakova koji se opisuju, spolja, u neprestanom pesnikovom ostajanju izvan njih, koji su u sebe zatvoreni, precizni i preciznošću protivni ma kakvoj sugestiji, načelno sa preciznošću nepomirljivom, onako, uostalom, kako stroga racionalna svest nije pomirljiva sa muzikom nego samo sa muzičkim obrascem. Tamo gde je, kod njih, ropstvo obrascu, sukob sa njime, od trzaja do trzaja, ovim prekoračenjima iz stiha u stih, oštrim sečenjem stiha, i kao *u grčevima bića,* kod Disa je lakoća i mekota za koju može da zna samo duh bez-obličja, ili nad-obličnosti, iskonski duh muzike koja je za njega suštastveni govor bića, jezika koji se objavljuje istovremeno sa objavom ovoga bića, naslućenog (intuitivno-muzički) u časovima objave samog ništaviła, na samoj granici ne-bića, kao sveta van-jezičkog jer van-obličnog. Dok ovo prekoračenje, prenošenjem smisla iz stiha u stih, rečenicom koja, trajući kroz dva stiha (najčešće od polovine prethodnog čitavom dužinom sledećeg stiha), i kod Rakića i, naglašenije, kod Pandurovića, izražava *tragiku sapetog bića,* najavljujući moment pobune koja se,

[21] *Glad mira*

neumitno, pretvara samo u grcaj tog bića potisnutog rečju, jezikom, njegovim obrascima, stvarima, oblicima, posedništvom i samo-posedništvom, u duhu zatvarajućeg identiteta individualizma, da bi se, potom, sve ipak nastavilo po ustaljenom, a pobedonosnom metričkom obrascu, u likovanju njegovom koje je likovanje obrasca nad živim tokovima bića, i versifikatorskog umeća nad poezijom, dotle kod Disa i to prekoračenje, kad se javi, ima mekote lakog, gotovo nenapornog prelivanja iz stiha u stih, i iz trenutka u trenutak. Metrički obrazac, kod Rakića (a naročito kod Pandurovića), ma koliko da je pokoleban nizom odstupanja od svojih osnovnih pravila, a pogotovo od doslednog poštovanja »klasične« stope, ipak je svemoćan onako kako je, kod njih, svemoćno osećanje neizmenljivosti vrhovnog zakona sveta oličenog u datom obrascu; ovaj obrazac, svojim neprestanim napredovanjem, od jednog do drugog, prolaznog, ogrešenja o njega, ponavlja duh podjarmljen apsolutnom determinizmu sveta. Ono *dobovanje,* a sa njime i izvesna monotonija, i muzička i, iz nje, duševna, koje se oseća kod Rakića i Pandurovića, i koje vodi (i zavodi) u pravcu posmrtnog marša, ali češće u pravcu gordo-svečanog recitovanja, sa prizvucima herojstva, u stilu fatalnosti usamljenog pobunjenika koga će svirepi bog apsolutno determinisanog sveta na kraju da smrvi svojom gvozdenom voljom; to dobovanje je dobovanje ovog duha neumitnosti, ponavljanje jednog te istog, napredovanje banalnosti u zatvorenom svetu apsolutnog determinizma koji je banalan zato što je nepromenljiv.

Dis zna za monotoniju, koja napreduje uvek sa osećanjem nemoći, poništenosti; on nije prestao da peva višnju silu koja ga je porekla, ostajući tamna, neizmenljiva i neizreciva, kao sila onoga pada koga je on pokušavao, mucajući, lirski sebi da dopriča, u pesmi *Tamnica.* Ali on ne zna za ovakve pauze, kao za kritične momente svoje melodijske linije, prekoračenjem iz stiha u stih, zato što njega ne poznaje duh apsolutnog racionalizma onako kako poznaje sve druge pesnike njegovog vremena, a najizrazitije Rakića i Pandurovića; kod njih je prekoračenje pauza, zastoj u samome ovome racionalističkom determinizmu ili, još određenije, u ovome determinizmu apsolutnog racionalizma koji, zato što »sve« objašnjava, istovremeno sve i povezuje, zatvarajući svet u uzročno-posledični kontinuum u kome nema prekida drugačije osim u smrti. Disova racionalna nemoć, koja ga je držala izvan svakoga jasnijeg i čvršće postavljenog smisla i »objašnjenja« sveta, a pogotovo koja ga je držala beskonačno i

zauvek udaljenog od svakog racionalizma i njegovog determinizma, ne posvećuje ni u ove krize smisla, u njemu samome, u ove pokušaje očajničkog oslobođenja od njega, koji se izražavaju naglim sečenjem stiha i opkoračenjem *(l'enjambement),* kao naglim zastojem u ritmu, koji, u nekim Pandurovićevim trenucima, ima izgled naglašene sinkopiranosti, s nadom (uzaludnom) na promenu muzičkog obrasca kao na oslobođenje (samom činjenicom te promene) od utvrđenog metričkog obrasca kao od utvrđenog *poretka.* On nije podanik *države,* što su i Pandurović, i Rakić, čije »savršenstvo« pesme je savršenstvo totalne (i totalitarne) organizacije, totalitarnog poretka, pa im je i pesma, zato, uvek svojevrsna »država«, takođe; izvan poretka, jer izvan ma kakvoga *organizujućeg,* racionalističkog determinizma, Dis poznaje samo *osećaj* determinisanosti, u stavu duha koji je u svojoj osnovi prevashodno iracionalan a u izrazu intuitivan. On nema, zbog toga, ova nagla prekoračenja, ove pauze u svome ritmu, njegova pesma ne poznaje grčevitost i nagle promene, kojima se, u suštini, svevlast jednog obrasca samo potvrđuje u svojoj neprikosnovenosti.

On otkriva, svojim pesničkim, ali i opštim duševnim iskustvom, da su ova opkoračenja, tako naglašena u poeziji prve decenije veka, delo uzaludne pobune bića unutar apsolutnog racionalizma, i da je samo taj apsolutni racionalizam zatvorenog sveta i očajanja u njemu mogao da odvede ovim opkoračenjima, čiji značaj je, na duševnoj ravni, samo značaj *incidenta,* bez moći da se pretvori u načelo jedne poezije oslobođene od tutorstva osnovnog muzičko-metričkog obrasca, a na ravni muzičkoj, izražajnoj, pre svega sredstvo kojim monotonija, i njen duh banalnosti, s onu stranu ma kakve pobune, uspeva ipak da bude i *izraz, poezija,* da se ne izgubi u jednolinijskoj frazi koja je fraza samog ništavila. Kod Disa, ako ima osećaja prokletstva od neke više sile koja, dosledno njegovom slepom fatalizmu, ne dozvoljava izlazak iz kruga, ima i njegove totalne nemoći sećanja, koja je i nemoć sećanja na ovaj apsolutni poredak, pa je u tome smislu, u najvišim trenucima, moć *slutnje bića.*

Dis ne zna za trenutke uzavrelog očajanja, koje bi dovelo do pobune: duh pobune rastače se kod njega zajedno sa čitavim svetom. Sve kruži, utapanjem stvari, predstava i vizija, jednih u druge; između reči nema onoga *proloma* za koji znaju drugi pesnici koji pamte usamljenu (individualnu) reč onako kako pamte sopstvenu monadološku usamljenost. Oni imaju »karaktera«, i taj karakter je karatker individualizma; Dis je u tome

smislu beskarakteran: on nema karaktera, ali nema ni ovu monadsku usamljenost. On *govori* o samoći, ali samoća ne prodire u njegov jezik, onako kako njegova svest o sebi samom ne uspeva da prodre u njegovo biće. Sećanje na pojedinačnost, kao sećanje usamljene, monadske *činjenice* pojedinca na samoga sebe, ovde ne postoji ni najmanje, pa ga nema ni na ravni jezika; reč ne uspeva da se seti svoga apsolutnog, doslednog značenja, onako kako se oblik ovde ne seća oblika i onako kako jedan moment volje ne uspeva da se seća sebe duže do samo u jednom jedinom trenutku, koji dozvoljava njegovo *naznačenje* ali ne i puno ispunjenje: iz jedne stvari ide se u drugu stvar, tako da je ta druga stvar, koja se otkriva u izvanredno »prozirnoj« materiji svake stvari, u stvari u njenome ne-identitetu, uvek *nosilac* ovoga neprestanoga rastakanja stvari, i tako da reč ne uspeva da se koncentriše u samoj sebi, da dođe do kakve-takve svoje konačnosti, ali ni do one samoće koja je uvek tamo gde je konačnost. U poeziji srpskih parnasovaca, koji pamte klasicizam Vojislava Ilića i onda kada ga formalno prevazilaze, reč je *oaza,* okružena sama sobom, i kao u nekakvoj samoći koja je opkoljava: *izvesnost,* koju kazuje ova reč, jeste izvesnost duha konačnosti kao duha usamljenosti, ove bezizlazne zatvorenosti u sebe: to su reči-monade, sa velikim i ponekad nepremostivim pauzama između njih. Te reči su u svojoj bitnosti usamljene kao monade na praznom prostoru individualizma. Napredovanje rečenice je zato u znaku *vezivanja reči,* koje ostaju u svojoj srži nepromenjene, ne prodirući jedna u drugu. Rečenica je tu put od reči do reči, ne jednom tragično naporan, a uvek bez njihovog *suštinskog* nalaženja; reč je ona koja, kao već data i strogo određena u svome konačnom značenju, pokriva polje veoma uskog radijusa, određujući rečenicu. Kod Disa je bukvalno suprotno: on nema svoju reč onako kako nema sebe, i nema njenu izvesnost onako kako je i sâm s onu stranu svega izvesnog; otuda on ide od problematičnosti a ne od datosti ovog sopstvenog identiteta reči, od odsustva tog strogog identiteta koje je, međutim, prisustvo bića, onoga koje nikad nije u identifikovano-datom i koje nije određenost već koje prethodi svakoj određenosti, i svakom značenju, svakom identitetu, ali koje upućuje na stvaranje upravo zato što nadahnjuje na svoje određenje i, tako, i na jezik. Reč bića uvek je buduća reč. Biće nema svoju reč. Ono ne pristaje na isključivo posedništvo nigde, a najmanje u jeziku. Ono traži naše osiromašenje i naše razvlašćenje, ono traži Disa koji ima samo problematično jezik, kao nekakav osećaj i

nekakvu slutnju jezika ali ne i njegovu izvesnost, a najmanje izvesnost reči. Njegovo biće jezika je skroz intuitivno, biće koje dostiže do granice reči, kao do granice od koje počinje izvesnost, ali nikad ne prekoračuje tu granicu. To je kao nekakva paradoksalna rečenica bez reči, koja je data samo u slutnji, i koja se oseća, s njenim ritmom, ali koja ne uspeva da dođe do svojih reči, da bude *napisana*. Reči ove rečenice bez reči, te *muzičke* rečenice, jesu elementi jednog stanja što se znaju veoma slabo: i tu je kratkovidost Disova apsolutna, jer on kao da jedva »vidi« svaku petu-šestu reč, ali i tu se prokletstvo njegove nemoći za samo-indentifikovanje, na ravni značenja, na ravni *reči,* ispoljava u tome smislu što to prisustvo, ta rečenica bez reči, i data pre reči, ne pristaje u suštini na reč drugačije nego samo kao na element ovoga svog duha prisustva. Reč, sa svojim značenjem, ne uspeva da dođe do punoga samo-ispoljavanja kao do ispoljavanja tog značenja: ova rečenica bez reči kao da, u strahu, na reč suštinski i ne pristaje, dozvoljavajući joj samo da bude prenosnik ovoga duha prisustva, njegovoga nekonkretnog značenja koje je značenje nad-racionalno apsolutnog. Ona je prevashodno nosilac muzičkog, nad-racionalnog, pa i nad--jezičkog, značenja. Njena providnost je apsolutna, jer je apsolutna njena neodređenost kao neodređenost apsolutnog. Ako poezija Disovog naraštaja zna za čvrstinu, za unutrašnju konzistentnost reči, pa je u tome smislu uvek *poezija jezika jednoga sloja,* tako da između reči i osnovnog značenja, ali i između reči i stvari, kao da je jedva primetno više-manje sasvim neznatno odstupanje, savršeno lišeno svakog protivurečja, pa je reč njihova jako *»obojena« svojom konkretnošću,* neizmenljivom, jedna reč prezasićena značenjem, reč koja ima svoj identitet, i svoju boju, reč neprozirna kao što je neprozirna stvar koju znači i kao što je neproziran svet konačnog poretka konačnih stvari, Disova reč jeste reč izvanredne prozirnosti. Materija reči S. Pandurovića, ili Rakića (a i Dučića, takođe) izvesno je data, i ma koja bila: materija mesa, ili blata na groblju, ili stvari u njihovom neumitnom raspadanju; materija Disova je skoro materija same irealnosti, materija neidentifikovanog prostora, materija ono-stranosti (van-racionalnog, ne-identifikovanog i ne-identičnog).

To je materija prozračnosti, fluidnosti, mekote, neodređenosti i lelujanja. Onostranost ove reči jeste onostranost van-racionalnog muzičkog smisla, ili onostranost s druge strane identiteta, njegovoga posedovanja kao usamljujućega samo-posedovanja

u njemu. Sudbina Disova je sudbina ovoga rasturanja, ove providnosti ne-identično-ono-stranog, kada Dis ostaje zaista pramen magle među drugim pramenovima magle, ni više ni manje od svojih predstava i vizija, bez moći da se uzdigne iznad stvari, i da njima, tako, pretpostavi identitet svoga subjekta kao svoju volju, ali i bez mogućnosti konačnog usamljivanja konačnošću ovoga identifikovanog subjekta. *Ne-posednik među posednicima,* i bez izvesnosti o sebi samom u svetu krajnje problematičnosti, on zna za usamljenost, ali koja je savršeno drugačija od usamljenosti koju su otkrivali i ponavljali drugi pesnici njegovoga doba: *njegova usamljenost jeste usamljenost u odnosu na njega samog,* usamljenost kao fenomen ne-identifikovanog, onoga što se rastura i što propada u sveopštoj prozirnosti, neprestanim, metaforičkim, preinačavanjem svake stvari, pojave i vizije; usamljenost Rakića, Pandurovića, Dučića, jeste usamljenost u odnosu na »druge«, u odnosu na celinu »sveta«. Individualizam, koji je u osnovi njihove usamljenosti prema svetu, i u svetu, *pesimistički individualizam, jeste pesimizam posednika,* pesimizam apsolutno-identifikovanog duha, zatvorenog u svome apsolutnom identitetu, i tim identitetom *izdvojenog* iz svega ostalog sveta.

Dis ne zna za tu i takvu izdvojenost, i ne zna za taj i takav pesimizam; savršeno proizvoljno izjednačavan, ponekad, sa drugim pesimističkim pesnicima svog vremena, *on i nije dosledan, čist pesimist, i to onoliko koliko je nirvanist.* Njegov pesimizam je samo neka vrsta *forme ovoga nirvanizma,* ovoga sveopštega bezobličja u kome je on samo mutna, konfuzna svest o tom bezobličju, ali svest koja je stalno, iz sebe same, bezobličjem ugrožena, koja se rastače; svet stvari, neidentifikovanih, zahvaćenih bolešću dekoncentracije, dekompozicije, adhezije, neprestanim menjanjima, jeste svet *jedinstveno* ne-identifikovanih stvari, ali i svet *jedinstva* koje počinje tamo gde prestaje apsolutni identitet ili apsolutno racionalna svest bez koje ovoga identiteta nema. Tako Disovo rasturanje, sa očajanjem, s beznadnim pokušajem u-obličavanja, ma na kojoj ravni, racionalnoj (mislenoj) ili čulnoj, u njegovoj nemoći pogleda duhovnog i pogleda oka (čulnog pogleda), jeste u stvari posvećivanje u ovo *jedinstvo za koje zna samo nirvanizam,* s onu stranu identiteta. Ako je on nedvosmisleno dvosmislen u svom osnovnom duševnom stavu, kao *pesnik očajanja ali i mračne sreće koja ga je obuzimala očigledno u vrhunskim časovima toga očajavanja,* dok se gubio u odnosu na samoga sebe, dok mu se svest, sa

poslednjim njenim ostacima, rasturala u vansvesnom (tako da ostali su »izdajnički« tragovi jednoga *crnog ushićenja),* to je zato što je on tu dolazio do osećaja oslobođenja kao do samoga nirvanizma. Pesma Disova, kada je zaista *njegova* (odnosno kad on ima dovoljno snage da se preda tome prokletstvu, snage ili slabosti da se od njega ne brani), uvek ponavlja isti mentalni put: ona uvek ide od *pesimizma ka nirvanizmu,* ona je, *u biti* svojoj, ovo prevazilaženje pesimističkog stava, putem utapanja u apsolutnu prazninu i apsolutno neznanje, ne-posedovanje, u Nirvanu. Ta Nirvana je Nirvana u kojoj se očajanje meša sa tihom radošću oslobođenja, putem ovoga gubljenja, tako da crna boja njegove lirike ima u sebi nekakvoga svetlosnog treperenja. Bezobličnost, koja je prokletstvo njegovo, jeste i jedini njegov spas, i jedina sreća za koju je on mogao da zna, utapajući se u ovo jedinstvo sveta kao u jedinstvo s onu stranu samoće, i socijalne (u odnosu na svet), i metafizičke (u odnosu na sebe samog, na svoj sopstveni *oblik).* Njegovo »more od pepela«, to je more ovih »utopljenih duša« koje se gube u svejedinstvu, s onu stranu napora, sećanja, ali i s onu stranu usamljenosti bezizlazno-monadskih oblika. To je *mir,* koji prelazi preko svega, kao nekakav blagi šum; to je *iskustvo pronalaženja gubljenjem, i znanja neznanjem,* koje je znanje ovoga svejedinstva, iskustvo koje je, jedino, na ovome jeziku, uspelo da se dosegne, stihom:

Ponovo evo ja nalazim sebe
u plodnom kraju staroga neznanja

(Sa zaklopljenim očima), kada je ovo pronalaženje neznanjem, ovo paradoksalno plođenje (kao samo to pronalaženje klice u oplođenome plodu, neznanjem), ta sama *plodnost neznanja,* plodnost ovoga samo-pronalaženja Nirvane, kao apsolutnog mira koji počinje tamo gde prestaje u sebi čvrsto uspostavljena pojedinačnost. To je oslobođenje od *»izraza božjeg sveta«,* ali i od njegove stvarnosti i njene težine, to je lakoća s onu stranu »jave«, lakoća koju ne znaju drugi zarobljenici jave:

Dolaze dani i noći bez jave,
I kao senke, bez šuma nestaju;
U snu, prolazom oko moje glave
Svi događaji i stvarnost prestaju.
Dolaze dani i noći bez jave.

Sad ne poznajem izraz božjeg sveta
I nemam pojma za misli i boje;
Nebo i zemlja više mi ne smeta

(Prestanak jave). Neznanje je apsolutno neznanje jave, ili neznanje sveta, pa i neznanje očajavanja u njemu. To je san bez snova, *spavanje a ne san,* ideal naznačen stihom pesme *Utopljene duše:*

Nama se spava. Nama se ne sanja,

ali to je, ne manje (ako ne i izrazitije), i večiti san koji se ne menja, s onu stranu ma kakvoga pokreta i zato s onu stranu ma kakve promene. Pokret i promena, bez koje pokreta nema, to je ono što je ovog udesnika večito otvorenog, problematičnog i zato nezaustavljivo metaforički promenljivog i pokretljivog sveta dovodilo do očajavanja; večnost, koju je on dozivao, očajavajući u svojoj halucinantnoj, vizionarnoj neizvesnosti, s onu stranu očajanja beskrajno usamljeno-usamljujuće, slepe i gluve izvesnosti, jeste večnost ove nepokretne nepromenljivosti, ili sama *lepota* koja kao da je izuzeta od sveta, uzdignuta iznad njega, jedan svet koji je našao svoju večnost, i zato je lepota, jer se oslobodio od samoga pokreta, toga najvišeg izvora Disovog očajanja; pesnik metaforičkog sveta u kome ništa ne uspeva da se otme duhu kolebanja i da stigne do stalnosti u svom identitetu, od jedne do druge promene koja sve čini fantasmagoričnim, halucinantno-košmarnim, on je sanjao lepotu kao nepromenljivost, u večnosti, pa zbog toga smrt, od koje je ne jednom zazirao, zazorom njegovih pesničkih vršnjaka, pa je čak i krajnje nerasudno i, čak, nedostojno, klevetao, za njega je posredstvo i funkcija ove više, konačne i večne lepote nepromenljivosti. Ovo klevetanje smrti (ponekada i kroz prividno mirenje sa njom, u tada vanredno raširenom i omiljenom stilu »rezignacije«, u kojoj se tražio i video vrhunac duhovne i duševne uzvišenosti) poreklom je odakle i njegovi pokušaji da se saživi sa mitologijom ljubavnika Mrtve drage: *iz njegovog nesporazuma sa srećnom zvezdom sopstvenog prokletstva,* iz pokušaja njegovog da se nađe kao monada sa drugim monadama posedujućeg individualizma, da svoj sudbinski nirvanizam svede na individualistički pesimizam (i pesimistički individualizam). U stvari, smrt je zaloga ove njegove lepote: on lepotu ne može da zamisli drugačije nego kao večnu, putem smrti sveta koja je smrt

pokreta ili smrt halucinantno-metaforičkog, metežnog sveta, kao u njegovoj pesmi *Grobnica lepote:*

. . . ona spava, s njom njena lepota,[22]

tu gde se i »petao muči da probudi zoru«, sve do magistralnog njegovoga stiha, u pesmi *Možda spava:*

Možda spava sa očima izvan svakog zla.

To je nirvanistička i zato *transcendentalna lepota,* ona lepota s onu stranu sveta promene i pokreta, večitog napora konstituisanja, linijom destrukcije svega što je pokušalo da se uobliči, lepota oslobođenosti od rada, kada je rad sve, a pre svega i sámo gledanje, *rad pogleda, rad oka,* rad sećanja, pa i rad snova. To je lepota sna bez sna, bez slike, zatvorenog u sebe, sna koji je postao kao nekakvo biće po sebi, biće koje *ozaruje* svetlošću, duhom, a nije u obliku, slici, predmetnosti. To je lepota krajeva koji se ne poznaju, koji nikada nisu bili viđeni, ali koji se vole, upravo zato što nisu bili viđeni; lepota koju je Dučić uzalud dozivao, zarobljen u svome samo-imanju, a koju je Dis dozivao kao lepotu koja se ne može »imati«, čak ni videti, koja nema slike ni prizora za oko koje svuda traži i nalazi oblik i identitet, a još manje za oko fotografskog objektiva koji je sposoban da snimi pejzaže Dučića i Rakića onoliko koliko je nemoćan pred ovim »unutrašnjim« pejzažima Disove transcendentalne lepote apsolutnog mira jer apsolutne praznine, s onu stranu oblika, čak i izraza, jedan natpojamni, nadizražajni, nadlikovni i nadjezički »oblik zaborava«, jedno *prisustvo* i jedno svetlucanje, u pomirenosti koja vodi sve dubljem ćutanju, i od koje odstupa se poslednjim trzajima agonijskoga bića, i uma, kada ruka kao da ostavlja nejasne tragove, slomljenim rečima, prigušenim zvučanjem, po hartiji, pre potpunoga gubljenja u ovom svetu savršene praznine i savršenog mira (ili mira nad-izražajnog savršenstva).

To je *mir* kakav u ovo doba ne zna niko dugi, putem iz očajanja kao ovoj transcendentalnoj lepoti koja je ne-rad, odmor, »zavičaj nege«, ili one ljubavi što »pod životom spava«,

[22] U priči *Posle šest godina (Zvezda,* 25. april 1912), u kojoj se prikazuje, jezikom mucavim, i gotovo izvan literature, prokletstvo čoveka koji je »rad i slobodoumlje« pretpostavio ljubavi, postoje gotovo identične rečenice: »Ona spava u grobu, kakav malo ko ima, *u društvu sna svojih godina«,* ili: »Tako ona danas u svome grobu spava *snom koji se ne menja«.*

prepuštanje maticama snova bez slika, u blagome rasturanju, u rastakanju, u topljenju njihovom, u *mrmoru* bića jezika koji mrmori, iz daljine sve veće, jer nema svoju reč, smisao, oblik, niti Disa kao »činjenicu« pre svake druge činjenice reči, činjenice smisla, u muzici menenta i nokturna koja, međutim, uspavljuje, prašta, uspokojava mekotom svojih ritmova, bez kadence, daleko od sinkope, od sudara, od mogućnosti da se makar samo jaukne, a kamoli da se krikne; to je bezbolnost bezobličnog sveta koji ostavio je bol, sinkopiranost i disakordnost u kraljevstvu oblika (gde je oblik, tu je i bol, *oblik je uvek oblik bola ili bol oblika),* to je, najčešće, neko *more,* uvek Disovo »more od pepela« (svih lica, stvari, pejzaža, čak i godinâ, čak i vremena ovde spaljenog, pa razvejanog duhom-zloduhom bezobličja), more s onu stranu vremena, s onu stranu promene i pokreta, more zaustavljenih talasa, more koje mogućno-nemogućno dolazi Disu, kao što mu *dolaze mrtvi ljudi* i mrtve radosti, i »večni san koji se ne menja«, kao što ga oni *pohode, oni njega a ne on njih,* s onu stranu ma kakve sposobnosti za pokret, tu gde se Nirvana ne može da hoće pa se ne može ka njoj ići, već ona je ta, koja, svevlasni neki talas bezobličja, amnezije, pa i afazije, nemoći pokreta ma kakvog, telom, jezikom, jedino može nama da dolazi, nama ako se zovemo Dis. Sve Disu dolazi a on ničemu; sve njega pohodi, a on ne pohodi ništa. Ne može se ići ka Nirvani. Nirvana neće da je hoćemo. Ona je nehtenje našeg htenja, u samom tom htenju. Ona ne pristaje na našu volju jer je bez-voljnost. Ona se ne daje putnicima već onima koji su pored puta. Ona se ne daje caru (na carskoj džadi), već siromahu na putu-rasputu, siromahu koji, ako dostigne savršenstvo, sigurno nosi ime Disovo. Tamo gde drugi upućeni su nekuda, jer su subjekti, Dis je u najvišoj mogućnoj pasivnosti jer je najviše mogućan objekt; njega pohodi Nirvana, i njemu dolaze mrtvi, onako kako mu je dolazilo ćutanje, o kome je, kasnije, i »budeći se« na trenutke iz njega, on sa strahom pričao, očekujući budući njegov a neumitni talas, koji se ne može opisati, ne može označiti.[23] Nepromenljivost je ovde

[23] »Ima kod mene dana, koji traju i nedeljama, kada se na mene spusti ćutanje; jedno nepokretno ćutanje. (Gospa Tinka tada plače, a ja se sklanjam od dece.) To ćutanje me je naišlo, i nije me ostavilo nekoliko nedelja. Njega niko ne vidi, iako ja idem u društvo i obavljam svoje poslove, ili svoj nerad. Ja njega nosim kao jedan teret, koji se sam penje i sam skida; kao jednog gosta, koji mi je sve uzeo tako da ja nikoga ne poznajem i nikoga nemam. Jedino čega sam svesan, što osećam, to je, da to ćutanje moja stradanja prikuplja u jedno veliko, živo stradanje, i da moj krst raste do moje snage. I sve se tada pretvara u mučenje, i

apsolutno poricanje pokreta, ona je nepokretnost. Ona je samo Ništa, za koje je Dis, mora biti, čuo u *Dardanelima,* u Skadarliji, *da se to zove Nirvana,* tamo gde prestaje oblik, gde počinje praznina, ali i gde prestaje jad, pa se priviđao samom sebi kao neko drugi, izvan sebe uvek, nekakav oblik na granici vremena, *na granici uspomena,* uvek kao na obali ovoga mora koje, međutim, nije video, ali je njegov šum, i nejasno svetlucanje, samo slutio, utapajući se, jedna duša što se utapa, ali bez krika, u blaženosti čak, obamrloga tela, u omamljenosti nirvanizmom, »s očima izvan svakog zla«, osmehnut zbunjeno, i uvek pomalo kao u stidu, upućen tome moru, venčan zaista sudbinski sa njim.

More s Disom prvi put ulazi u srpsku poeziju. On mu je, i ne znajući šta čini, svojom gotovo nestvarnom, *zračnom rukom,* otvorio vrata. To je prvo istinsko more u srpskom jeziku, jer je to more u samoj svojoj biti: more kao ne-biće, kao ništavilo iskoni, a ne kao pejzaž, i ne kao isečak jedne kulture, i njene konvencije (mediteranske kulture, kod Dučića i Korolije), to more ovoga pesnika koji je »makao dalje od Zemuna« (sve dok preko Albanije, i Francuske, nije otišao na samo njegovo dno), ali koji se bio odavno udaljio ne samo od bezopasnog kopna naivnog, zdravo-razumskog racionalizma, već i od svake, iole sigurnije racionalnosti, tamo gde svevlasno vlada šum ovoga mora, monotoni, i za njega najpre prestravljujući a kasnije, valjda, uspokojavajući šum koji on nije prestajao da osluškuje. To je sámo *more ne-bića, ili ne-biće mora,* sa pejzažima onostranosti, u predelima koji se ne mogu predstaviti; to su predeli agonijskog duha bez sveta, koje reč uzalud pokušava da u-obliči, *s očajanjem pronalazeći sreću nad-oličnо-nirvanskog,* i gubljenja u njemu. To je blagost apsolutno sublimiranog sveta, mekih nesigurnih linija u rastakanju: suštastveni simbolizam, i impresionizam, koji se samoprevaziłazi ka apstrakcionizmu. To je muzika svetlosti, ili »oblik« muzike, opet pokušaj da se nađe

osećaj o spoljnom svetu zalazi. Ali je dobro to, što me ovo ćutanje ređe posećuje. Za poslednjih 10—15 godina ovo je četvrto. I dobro je što sam se probudio. Moram reći, da me nije probudilo sunce, ni hladno proleće, ni tako što. Nego onako, neki slučaj, neka tajna — onaj isti slučaj, ona ista tajna, koja mi je donela i ćutanje. Dešavalo se uvek da mi ta duševna stanja donesu naročite novine. Iz tri svoja ranija ćutanja ja sam dao tri najcrnje stvari: *Orgije, Raspadanje i Poginuli Dom* (počet pre rata, dovršen u Parizu. Ginuo je dugo). Ovo četvrto ćutanje šta li mi donosi?« *(Disovo poslednje pismo, upućeno prijatelju g. D. I.,* u navedenom članku V. S.—Zorovavelja *Disovi trenuci. Iz života pesnika Vladislava Petkovića-Disa.)*

oblik zaborava i oblik zvuka, i *neuspeh* tog pokušaja, koji je »uspeh« ovoga nad-obličnog nirvanizma, s kojim se, prvi put, otkrio *muzički simbolizam* u srpskoj poeziji, gotovo sa zakonitošću koja odjekuje u ljudskosti izuzetnom svirepošću, jer simbolizam koji kao da je mogao da se otkrije samo razvenčavanjem od samoga života, na putu ka ćutanju, tu gde korenski, moćni racionalizam kulture forme, simbola a ne simbolističke sugestije, drugačije nije mogao da bude slomljen, savladan, prevaziđen. *Gospoda* ga nisu mogla doneti, u svome duhu posedništva, preduzimljivosti, imanja i pokreta ka stvarima (bićima, pejzažima, poeziji); mogao ga je doneti samo ovaj apsolutni siromah, ova apsolutna *neznalica,* ovaj Dis ogrezao u strah od savršeno svakog rada, u neizrecivu lenjost: to je blagodet što ide parabolom prokletstva, vrhunska *blagodet blagosti* koja je bogatstvo do koje se stiže apsolutnim osiromašenjem, blagosti u vrhunskoj tački izgubljenosti, kada se patnja pretvara u samu tu blagost što natpojamnim osmehom ozaruje bića samo bespovratno izgubljenih. Dis, jedini, do najnovijeg vremena, zna za ovu blagost, za ovu »dobrotu« ne-posednika, beznamernog čoveka, za dobrotu duhom ništčeg, koja ga je mogla da predstavi, uistinu, našoj uobrazilji kao nekoga od prvoga »kantika« najranijega hrišćanstva kako, sa krinom u ruci, ili s belim *jagnjetom* u naručju, oslobođen od zla jer oslobođen od svakoga htenja, dok ga ozaruje svetlost jednoga drugog sveta, u izmirenju, bludi i lebdi, kao neka nad-stvarna figura *čudom* zalutala u dolinu znanja, oblika, stvari, *imanja i jada u usamljenosti.* Nirvana, koja je do njega i njegovog iskustva biła samo pojam (ispisivan velikim slovom) u srpskoj lirici, odviše racionalnoj i racionalističkoj da bi mogla da pređe granice ovoga pojma, prelazi ovde u prisno iskustvo duha. Od toga iskustva Dis je zazirao, u savršenoj naivnosti apsolutnog neznanja, stihom ispovedne neposrednosti za koju je sposobna samo ovakva, čista naivnost:

Taj osećaj straha, što u meni raste,
Kako me je našo baš u ove dane,

na samoj granici užasa od tog »sveta bez bolova« kome je, međutim, čitavim svojim bićem, i uprkos ovom strahu, težio, nošen bezvoljnošću i tonući sve dublje u nadmaterijalnu, neizrecivu prividnost, spiralnim svojim stihovima netaknute prozračnosti (i njenoga nejasnoga svetlucanja):

Il to užas priča, razum da se mrači,
Da ja stupam sada u svet bez bolova?
Il osećaj straha to ima da znači,

Da će srce moje propasti u tami,
Ko zvezda u blatu, ko glava na panju,
I vampiri da će stanovati sami
U mome smejanju i mome plakanju,
I srce će moje propasti u tami

(Tajna). Ali i kroz ova zaziranja od »sveta bez bolova« u kome se brišu sve granice jer se razum »mrači«, i kroz ovaj strah čiji govor je neposredniji od ma koga drugog govora straha u celoj srpskoj lirici, ovaj duh blagorodnosti, kao duh pomirenja, ne prestaje da zrači; *strah Disov nikada ne ide do užasa,* niti do buđenja užasavanjem, kao udarcem posred čela; ako postoji, to je strah žrtve pomirene već sa tim da je žrtva, strah koji se utapao u ovom izmirenju i, preko njega, u onoj blagosti i »dobroti«, pretvarajući ga u duh ono-stranosti usred ovog sveta, i kao zabludeloga, greškom, u taj svet na svome putu u Nirvanu:

Oko glave, ko oreol, pusti snovi,
A u srcu izmirenje i dobrota,
- - - - - - - - - - - - - - - - -
. . . Nema više
Ni vremena, ni potrebe da se strada

(Zadovoljstvo). On, koji je jedini mogao (ali i morao), u čitavom veku, da dođe do ovog izmirenja, kao da je (takođe jedini, pre Četrnaeste), morao doći do ove *blagosti nirvanizma.* Prestanak jave je prestanak svesti, ali i prestanak volje; on je i prestanak zla. Ako je Dis, u svom iščezavanju, putevima patnje, u ovu čistu izmirenost, kada vrhunski očaj kao da ga je vodio, kako samo on to ume, ovoj blagosti (pa je zato njegova mračna pesma prosvetljena iznutra, ovim mrakom toliko potpunim da ne može a da ne bude i jedan čudesni sjaj, sjaj za koji Dan ne zna), uspeo da kaže da nema »vremena . . . da se strada«, to nije njegovo »znanje« koje mu je došanulo na uho ovu reč, već je to sama ova oslobođenost kroz prihvatanje patnje, do dna; to: da se nema vremena za stradanje, izraz je iskustva da za *stradanje treba vremena,* ali i da je stradanje mogućno samo u vremenu. Tamo gde prestaje vreme prestaje i stradanje. Čovek je stradalnik-čovek samo u vremenu. Nemati vremena

za stradanje znači *nemati vremena za vreme.* Dis je upravo taj duh koji nema vremena za vreme. Oslobođen od vremena, on je, sa ovim oreolom pustih snova oko glave, oslobođen za ovu pometnju (bez krika) rečenice koja se ne dâ završiti, koja se raspada u vanvremenom jer je mogućna samo kao vreme u napredovanju, nezamisliva izvan vremena, ali je oslobođen i od stradanja: onaj duh kome su udarci udarali osmeh na lice, kao pečat, jer su mu razorili jezik, i u kome ima tim više ove osmehnutosti što ima manje ovoga jezika. *Mucanja* njegova, to su ova osmehivanja. Ne govori se više, već se samo osmehuje. Dobrota ne govori. Ona se osmehuje. Ona i nije za literaturu, niti je literatura za nju, onako kako nije za delo, za ma kakvo pregnuće, za konstrukciju. Ona je izmirenost i zato je, ako je čista i apsolutna, uvek nirvanstvo, jer je neučestvovanje, neizabiranje, s onu stranu suda i suđenja, blagost koja se spušta preko svega i sve izmiruje, onako kako to čini i ništavilo, pa čak i upravo kao samo to ništavilo koje probija kroz nju: *nema dobrote bez ništavila;* Dis je otkrio, ovom bezazlenošću koja se iskazuje više pokretom nego rečima, i koja obasjava svet drugih a za samu sebe ostaje u mraku, jer je blagost neznanja, da je ništavilo isto toliko funkcija apsolutne dobrote koliko je i dobrota funkcija ništavila. (To je ono Ništa koje je apsolutno, i koje je zato Sve, i *u* Svemu, i *preko* svega, u apsolutnom izmirenju ovom sveobuhvatnošću.) Disovo posvećivanje, bezvoljnošću, u ništavilo, jeste posvećivanje u ovu apsolutnu dobrotu. Uvek su tu negde, sasvim blizu, a opet beskrajno daleko, svi oni

Zaljubljeni, smrću zagrljeni,
Pod poljupcem mrtvih uspomena,

iz pesme *Nirvana,* te pesme koja ima zvuk memenata ali čije biće nije biće očajavanja već biće u kome se očajavanje pretapa u sveopštu izmirenost kojom se duh očajanja samoprevazilazi, prelazeći iz stava individualističke usamljenosti usred sveta u stav same svetske celosnosti, u *integralizam* bića koji je, kod Disa, neodvojiv od ovoga nirvanizma i ove dobrote njegove.

Ovoga osećaja nema kod drugih pesnika njegovoga doba; svemirstvo, koje je otkrio Dis, jeste svemirstvo ovog nirvanizma *bića,* i, u njemu, ove blagosti u izmirenosti. On je izmirenjem, kao *apsolutna žrtva,* i sledeći potpuno očajanje, stigao do ovog integralizma, do ovoga sveopštega, kosmičkog osećaja. To je put koji drugi pesnici njegovog naraštaja nisu prošli; oni su ostali u

pesimizmu, onako kako su ostali, subjektivnim svojim duševnim stavom, u sferi građanskog individualizma: racionalisti, i najčešće u patnji sa sopstvenog racionalizma, oni su ovaj individualizam izražavali i onda kada su pokušavali da dosegnu oblasti zaborava, nastojeći da se prožmu ludilom ili smrću (kao Pandurović), ili dozivajući »prirodu« kao apsolutnu erotičnost i biološku iracionalnost, kao izlazak iz sećanja, iz »grada« u polje, u šume, u pokušaju svojevrsnog panteizma, naglašeno erotičkog (kao Rakić), sa idealom jedinstva simboličke večeri (Dučić), ili mističko-religijskog jedinstva Noći (Svetislav Stefanović), ali koji je ostajao samo ideal, stvar budućnosti koju, međutim, nijedan trenutak nijedne ovakve sadašnjosti nije dostigao pretvarajući se, upravo time, u novi podsticaj ove racionalističke samosvesti kao svesti o ličnoj izdvojenosti i usamljenosti i, time, i u novi podsticaj negacije sadašnjosti i traženja *idealnog* izvan nje. Sadašnjost, kao realnost ove usamljenosti, jeste negativni sadržaj prošlog ili budućeg kao idealnog. Za duh individualizma sadašnjost je neprihvatljiva. Ona je uvek ne-idealna realnost. Jedinstvo je u prošlosti (kod Pandurovića) ili u budućnosti (kod Rakića); kod Disa, jedinstvo nije stvar budućnosti, kojoj se stremi, već stvar sadašnjosti. Između jedinstva, u ovoj sadašnjosti, i njega nema prepreke individualističkog racionalizma. U njegovom siromaštvu, u njegovom neizmenljivom neznanju (imena, ideja, oblika, boja, mirisa), kada se i svitanje dana javljalo kao čudo, jer

. . . od kud ove zore
U času kada kob i očaj sanja?

(Plave misli), i kada je mogao da kaže, javljajući se, rasejano, i bez želje da bude odjeka njegovom glasu:

Ja spavam po idejama evo

(Pesma bez reči), svet se utapa u van-razumnost bezobličja koja je, međutim, i *van-razumnost jedinstva.* Tu gde se ništa ni od čega ne razlikuje sve u svemu prebiva, s onu stranu oblika (za koje zna samo razumska svest i svest identiteta), u duhu apsolutnog ili nirvanskog jedinstva.

U unutrašnjem svetu ovoga čoveka, koji *nije imao vremena za vreme,* jer nije imao vremena za ideal i, zato, za stradanje, pasivnost je pasivnost »ukinutog« vremena, pasivnost utapanja u apsolutno stanje kao u apsolutnu sadašnjost, pasivnost koja je

oslobođenje od vremena kao oslobođenje od ideala. Ako Dis nema ideala, to je zato što ima ovu apsolutnu sadašnjost (ili što ona njega ima); i ako on nije »socijalan«, osim u trenucima nesporazuma sa sopstvenim svojim sudbinskim opredeljenjem, pa u tom smislu ako očigledno nije »moralan«, to je zbog toga što je svemirsko-nirvanistički, što je obuzet ovim nirvanističkim svejedinstvom transcendentalne lepote koja podrazumeva i čak zahteva užasavanje od živoga sveta, pa se time podrazumeva i kao moment negacije, kao *ovde* najviši etički moment, ali koji je prevazilaženje, u pravcu oslobođenja, i toga sveta pa i samoga stava negacije. Transcendentalna lepota je apsolutna lepota, ona je u jednom višem smislu reči estetizam, *trijumf estetičkog a ne etičkog duha;* etički duh, kod Disa moguć samo kao duh negacije, jeste tvorački moment transcendentalne lepote, ali moment čijom negacijom ta lepota se upravo i uspostavlja. Ona je negacija negacije (ovoga etičkog momenta), jedna apsolutna afirmacija, kao pokušaj afirmacije apsolutnog.[24] Za ovu transcendentalnu lepotu Pandurović ne zna, ali utoliko više zna za vreme i za »moralan« stav doslednog pesimističkog poricanja sadašnjosti u ime prošlosti. Dok je za njega prošlost jedino mogućno stanje duha i duševnosti, jer duh i duševnost nisu u sadašnjosti (koja je ružna i prljava, neprečišćena »gužva naših strasti«, ono što je on prezirao, uvek u stavu »moralnoga« gađenja, a u stvari načelno nepomirljiv sa sadašnjošću po nepodmitljivoj volji *pesimističkog i zato pasatističkog individualizma,* ta ko da je tu moralni stav neka vrsta pojavne strane ovog

[24] Nekoliko njegovih pesama, i rasturenih strofa, a u prvom redu pesma *Naši dani (Zvezda,* 10. septembar 1912; *Sakupljene pesme),* koja je izrazito pamfletska i koju su savršeno mogle da objave Tucovićeve *Radničke novine,* jer se u njoj duh boemskog otpadništva konfuzno sjedinjuje sa duhom Tucovićeve prometejske socijal-demokratije, svakako su egzistencijalno autentične, iako i u njima ima jasnoga traga opšteg manira srpskih pesnika ovoga doba da, u duhu pozitivističke metode, primenjivane u književnoj kritici, »sredinom« objasne i sopstveni slučaj, i da sebe shvate kao jedan »izraz« sredine. (U stihu pesme *Kob:* »Il sam ja izraz truleži mog veka«, kao da je ugrađeno iskustvo srpske boemije, koja je združivala, u svoj konfuznosti svoje pobune, patrijarhalni konzervatizam, individualističko otpadništvo i social-demokratsku pobunu; u ovome stihu kao da je već dat napis Vladimira Čerine, hrvatskog pesnika, objavljen u *Radničkim novinama,* 1911, XI, 115, kojim je Dis protumačen kao ovaj tragični »izraz truleži« sredine.) U svetu koji mu se pričinjavao kao sami pakao:

Tu gde za nebo niko nema vida,
Tu gde i mrtve ubijaju ljudi

individualizma), za Disa, i kad se povodio za mitologijom srećne, »plave« prošlosti, nema u stvari ni prošlog ni sadašnjeg jer nema stava moralnosti ovog pesimističkog individualizma već samo nirvanizma transcendentalne lepote. Njegova *Nirvana,* to je nokturno, ali nokturno koji izmiruje i koji, ukazujući na prošlost, ukazuje na prošlost vremena uopšte, koji ide i preko vremena, u svevremenost koja sve obuzima i u kojoj više ne može da bude usamljenosti: naporedo sa tonom turobnosti, i pogruženosti, kroz sve veću oduzetost duha, sve do utapanja u ćutanje, u njegovu neizrecivu muziku kao muziku nad muzikama, ide, osetno teče, kao donji ali suštastveni, presudni tok

(pesma *Raspadanje),* Dis je išao do vrhunskih trenutaka srpskog pamfletizma ovoga doba, otkrivajući srpsko društvo kao društvo u kome »svi podmukli, svi prokleti i svi mali / Postali su danas naši suvereni«, gde »Od pandura stvorili smo velikaše, / Dostojanstva podeliše idioti«, a »Mračne duše nazvaše se patrioti«, pa »Svoju mudrost rastočismo na izbore / Svoju hrabrost na podvale i obede«: »Pod sramotom živi naše pokoljenje«, ali ovaj etički pamfletizam, ako se sagleda u kontekstu integralnog Disovog iskustva, jeste samo funkcija transcendentalne lepote, i kao takav osuđen je na prevazilaženje. Etički momenat nespojiv je sa transcendentalnom lepotom, kao sa njegovim nirvanističkim svejedinstvom nađenim u nemoći njegove racionalne svesti, onako kako je taj momenat *upravo nužan,* i nužno naglašen, kod pesnika racionalista, bilo da se izražava negativno, izrazom očajavanja zbog nemogućnosti *etičkog* jedinstva među ljudskim bićima, bilo stavom naglašenog *altruizma,* kao stavom *etičkog* sažIvljavanja sa drugima, u njihovom bolu i stradanju. Ovaj etički momenat pesnika racionalista inspirisan je i neposredno uslovljen samim njihovim racionalizmom: nesposoban za živi osećaj jedinstva, koji je neizbežno i nepromenljivo iracionalan, ovaj individualistički racionalizam pokušava da do osećanja jedinstva dođe racionalnim putem, kroz isticanje moralne dogme i norme, kao izraza jednoga prevashodno *racionalnog* stava. Ova moralnost je, svojom racionalnošću, čisto delo individualističkog racionalizma koji, kroz nju, pokušava da dođe (ostajući racionalistički) do osećaja svejedinstva, koji mu je tuđ i nepoznat. Moral, kao ideal, ovde ima funkciju objedinjavanja. U tome smislu on nikako nije samo uzaludni pokušaj moralnog prevazilaženja usamljujućega, i nesapatničkoga, individualizma u njemu samome (kao pokušaj izmirenja individualizma sa sapatništvom, koje podrazumeva »smisao« za jedinstvo ili za ljubav), već je i ovaj pokušaj *duševnog* njegovog samo-prevazilaženja. Zbog toga je i mogao, pa čak i *morao,* pesnik monadske usamljenosti pesimističko-racionalističkog individualizma, M. Rakić, da potraži spas u neposrednoj moralnosti, na liniji jednog skroz verbalističkog altruizma:

Ja plačem kad i drugi strada,
Kad tuđa sreća ko cvet vene,
Za mene nema tuđih jada:
Što boli drugog, boli mene

(pesma *Tuga,* iz 1902), ali zbog toga je mogao, takođe, i *morao* Dis, pesnik nirvanističkog iskustva kao iskustva nirvanističkog integralizma, u pesmi

pesme, i osećaj duboke izmirenosti i olaškanja, pa čak i samo-pronađenosti u toj sveopštosti svega što je, gubeći svoj oblik, ima *i vreme,* a našav se na putu ka savršenstvu bezobličja, bez-imenosti i van-vremenosti ništavila, kao čiste apsolutnosti, sebe pronašlo upravo svojim samo-poništenjem, na samoj granici apsolutnog samo-poništenja kao najzad uspostavljene, apsolutne, vlasti ne-bića. U intonaciji *Nirvane,* u savršeno usporenom tempu njenih stihova, sa jedva naznačenim uzdizanjem i spuštanjem ritmičkih intervala:

Noćas su me pohodili mrtvi,
Nova groblja i vekovi stari;
Prilazili meni kao žrtvi,
Kao boji prolaznosti stvari.

Razumljiva pesma, iz 1905 (naslov je ovaj izazovan: njega ispisuje pesnik prokažene »nerazumljivosti«, iracionalist i intuicionist), da napiše stihove inspirisane potrebom za direktnom negacijom Rakićevoga stava:

Volim oblak, cveće, kad cveta i vene,
Al nikako ljude što ropću i pište:
Što drugoga boli, ne boli i mene;
Mene tuđi jadi ni malo ne tište.

(Od Rakića je on ovde uzeo i rimu vene-mene, i strukturu strofe, sa dvotačkom kojoj sledi racionalni zaključak osećanja, racionalni stav, i to iskazan istim rečima.) Nesumnjivo, ideal boemskog, i »dekadentskog«, otpadništva ovde je moćno prisutan; odbijanje altruističkog, hrišćanski-samilosnog stava ističe se tu sa cinizmom, i čak je i osnova ovoga cinizma koji bi mogao, u krajnjoj perspektivi, da bude samo konfuzni izraz potrebe da se demistifikuje ovaj altruizam individualizma: pamfletski prizvuk, u ovim Disovim stihovima (poetski beznačajnim kao što su i navedeni Rakićevi stihovi), jasno je naglašen. Ali, ako se on vidi u kontekstu *celokupne* Disove lirike i osnovnog njegovog iskustva koje je iskustvo, pre svega, ovoga prevazilaženja individualističkog pesimizma u pravcu nirvanizma i iskustvo preobražavanja ogorčeno-očajničkog stava u stav blage izmirenosti, njegov smisao je više nego samo aktuelno-pamfletski: to je smisao samoga ovoga iskustva, ovoga integralističkog nirvanizma kome nije potrebno pribegavanje moralu, a posebno u obliku altruizma; sâm sobom, on je integralističko-izmirujući, i sâm sobom on je *bukvalno svemirski,* objedinjavajući. Imperativ socijalnoga, čovečanskog jedinstva, ovde postaje *bespredmetan,* u duševnom svetu ovoga apsolutnog, nirvansko-kosmičkog jedinstva, koji beskrajno prevazilazi, onako kako svemirski svet prevazilazi, obuhvatajući ga (a ne bivajući, sâm, njime obuhvaćen), svet čovečanski, svet socijalan. Kao što je ljubav Disova jedna apsolutna ljubav sublimisanog Erosa i, u tome smislu, osnovom svojom, jedna mistička ljubav, i kao što je njegova nad-predstavna, nad-oblična lepota transcendentalna lepota apsolutne pomirenosti s onu stranu vremena, tako je i njegov osećaj svejedinstva, u kosmičkim razmerama, osećaj koji je osnova svake pesme, i zato *subjekt pevanja a ne njegov objekt.*

Noćas su me pohodila mora,
Sva usahla, bez vala i pene,
Mrtav vetar duvao je s gora,
Trudio se svemir da pokrene.
. . .
Noćas ljubav dolazila k meni,
Mrtva ljubav iz sviju vremena
Zaljubljeni, smrću zagrljeni,
Pod poljupcem mrtvih uspomena,

— u tim stihovima čija monotonija obećava utapanje u ćutanje »mora od pepela« kome je Dis unutrašnjim opredeljenjem svog bića težio, uprkos strahu, uprkos samoodbrani bića od ne-bića, kao jedinoga puta, ovde, njegovog ka samome sebi, pišući, kao u *medijumskom* stanju, poslednje reči čoveka na poslednjoj granici sveta i vremena, očajanje nije ono poslednje, već je poslednja blagost bića nađenog apsolutnim gubljenjem svega neposredno-egzistencijalnog, kao neposredno-ličnog, te esencijalnosti do koje se tu stiže, van svake sumnje, rušenjem, razaranjem, razvlašćenjem svega moćno-posedničkog u neposredno-egzistencijalnom. Uvek talas izmirujuće tišine prelazi preko svega. Od izvora očajanja, smrt se pretvara u jemstvo ovog mira, ovog iskupljenja, smrt svega neposredno-egzistencijalnog, uranjanjem u dubine bića, kada će biti, ponovo, *spaseni jedino izgubljeni,* i kada je jedino spasenje ovo spasenje gubljenjem, apsolutnim razvlašćenjem, neposedovanjem, putevima siromaštva kao osiromašenja svega neposredno-egzistencijalnog, do samog ruba ne-bića, ali tamo gde ustaje biće, putevima izmirenja, onog Disovog osmeha što će, kao osmeh praštanja, a u stvari osmeh samo-pronađenosti ovom apsolutnom izgubljenošću, da prelije, kao talas *pene,* jedva šumne, jedva čujne, i talas difuzne, crne svetlosti (ali neugasive), u blagome treperenju, sve stvari, predela, bića. Jedna nova materijalnost ovde se rađa. U samoj svojoj materijalnosti svet se ovde preporađa. Tamo gde Pandurović nalazi groblje, s blatom, sa lešinama koje se raspadaju, dok on nad njima, između grobljanskih čiraka, i pokriven crnim krpama, nariče, zajedno sa kišom, svoje *mizerere* što je odjekivalo svim prostorima srpske kulture njegovoga vremena, Dis pronalazi ovaj prozirni svet, pun treperenja svoga nirvanizma, pejzaže svoje Nirvane, bez slika, u slutnji, i koja se »vidi« pokretima bića, slepog, bez smisla za oblik, bez očiju, bez prokletstva i talenta gledanja, pogleda; on pronalazi ta svoja-ne-svoja »mora«, što nemaju vala, i nemaju

pene, i taj vetar njihov, apsurdni »mrtvi vetar« koji uzalud se »trudi«, kako se njemu pričinjavalo, svemir da pokrene, uvek iznova, kao nekakvu samo-nađenost svega što se našlo jer je pronađeno izvan vremena, i jer je izgubilo vreme, u čistoj iracionalnosti koja je čistota ovoga bića, ovoga poetskog *esencijalizma* Disovog. On je *esencijalist,* po osnovnome pokretu bića, po pra-volji svake svoje volje, i u *tom smislu* romantičar, jer *nema romantizma bez esencijalizma,* ma u kome, i ma u kakvome njegovom vidu, kao što nema esencijalizma u realizmu i racionalizmu doslovno neposredno-egzistencijalnog. Ova iracionalnost van-vremenog je iracionalnost svejedinstvenog bića, i u tome smislu iracionalnost transcendentalne sveobjedinjavajuće, nad-oblične i nad-imene (nad-jezičke) Ljubavi.[25] *Biće može biti samo biće Ljubavi,* ili je *Ljubav ovo bivanje bića,* jer je biće povraćenog, ponovo objavljenog svejedinstva, njegovog suštastva nad-vremenog i nad-oblič nog.

Zaborav, ta velika nesreća Disova, taj izvor njegovih očajanja, postaje tako funkcija ovoga sna bez slika, ili ove transcendentalne ljubavi. On ne dozvoljava sećanje na san, kao sećanje na neku pesmu koja je u snu bila slušana, i on ispunjava očajanjem zbog toga, kroz uzaludne pokušaje sećanja na tu pesmu, koja nije, nikako, »samo« pesma, već sáma ova ljubav, suština života, najčistije stanje bića:

Zaboravio sam jutros pesmu jednu ja,
Pesmu jednu u snu što sam svu noć slušao;
Da je čujem uzalud sam danas kušao,
Kao da je pesma bila sreća moja sva.
Zaboravio sam jutros pesmu jednu ja,

(Možda spava) — ali taj zaborav sna, zaborav vizije, oblika, imena, jeste sećanje bića na biće, sećanje koje nije vizija, oblik,

[25] Ako ovu transcendentalnu ljubav nisu našli ni Rakić ni Pandurović ali ni Dučić, koji je *literarno* za nju bio radoznao, nisu je našli zato što nijedan trenutak njihov nije trenutak ovoga samo-nalaženja gubljenjem, »sa zatvorenim očima«. *Oni ne mogu da zatvore oči:* i kada sanjaju, njihove oči su otvorene. Neposredno-egzistencijalno ostaje prisutno i svemoćno, teško u svojoj inertnoj materijalnosti u svemoći prividno-pojavnog. Zato se ne peva iz ljubavi nego o njoj; i zato se, najzad, piše o njoj pseudo-refleksivno, prometanjem kroz mreže traženih paradoksa, stilskih dosetki, aforističkih smicalica, pa je ljubav *tema,* i neko *treće lice,* sa kojim nema izjednačenja, poistovećenja. To su pesme o ljubavi, a ne ljubavne pesme.

ime, već ovo *stanje duha,* ova sama esencijalnost sna koja se oslobodila ograničavajućeg opredmećenja vizije i koja upravo kroz ove uzaludne pokušaje sećanja, kao zaborava, u potištenosti što ide do očajanja i ponovo se uspostavlja, iz kruga u krug letargije, jedino i jeste. Reč potištenosti još se izgovara, ali gotovo po nekakvoj navici, po nužnosti da se nešto *govori,* tu gde reč je muzika bića, i gde zato zapravo i nema reči. Ali ista crna ozarenost Nirvane (crna, *ali* ozarenost) zrači i kroz ove reči, iz onoga van-jezičkog i bezobličnog, jer svejedinstvenog, bića koje probija ovde kroz ove reči, ta donja i crna difuzna svetlost, i koja zato pristaje na svaku reč, pa i na ovaj jezik »pesimizma«, jer nema sopstvene reči, u svojoj bezobličnosti, ali jer ima ovu *snagu zračenja* koja probija kroz svaku reč, pretvarajući je u jedan često *intituivni* kvalitet.

Zaborav je sećanje transcendentalne ljubavi, ili funkcija ove transcendencije, onako kako je nemoć koncentracije (»pogleda«, »oka«) u ovom pesniku moć uništavila ali, njegovim putem i posredstvom, i moć izmirenja u svejedinstvu, kao moć bića pronađenog putevima ne-bića. Još se tu, zaista, čuje ritam posmrtne koračnice, i još se tu vidi crna boja, ali taj ritam je sada uspokojavajući, i u toj boji ima, kao u poricanju svake boje, ove *unutrašnje svetlosti kao same bezbojnosti.* Lica gube svoj identitet, oblik i ime, ali ostaje ljubav njihova, ili ljubav za njih; ostaje apsolutna (transcendentalna) ljubav, s onu stranu oblika i imena. U *Možda spava,* zaborav lica, zaborav izvora *očiju,* jeste rađanje očiju ove transcendentalne ljubavi. To mogu da budu *oči svačije,* svakog lica, kao što i lice može da bude lice žene, ili deteta, kao što se ništa više ni od čega ne razlikuje, niti poseduje svoju samostalnost, pa i nije više u samom sebi, već je *svejedinstvo* što »prima« Disa ili sâm taj Dis koji, gubeći sebe, pronalazi svejedinstveno biće, i kao što, čak, oči tog lica *mogu da budu i njegove (Disove) oči,* ili njegova *duša.* Nema nikakvog razlikovanja, nikakvog identiteta, ali apsolutno-transcendentalna ljubav, s onu stranu identiteta, poništava čak i razliku između subjekta njenoga i objekta, tako da ljubav nije oticanje ljubavi, putem ka njenome predmetu, i njeno *opredmećenje* ili uništenje (otuđenje) ostvarenjem, već, obratno, njeno vraćanje samoj sebi, vraćanje bića biću kao vraćanje ljubavi samoj ljubavi, nemogućnošću ovoga opredmećivanja, »sećanja« na predmet. To je ljubav pronađena zaboravom »predmeta«, oslobođena oslobođenjem od ovoga predmeta, samo-ljubav ljubavi kroz Disa; *»Il te oči kao da su moja duša van mene«:* oči ove samo-ljubavi kao samo-gledanja, s onu stranu viđenja, u biću kao u samom prisustvu bića, u njegovoj apsolutnosti:

Ja sad jedva mogu znati da imadoh san,
I u njemu oči neke, nebo nečije,
Neko lice, ne znam kakvo, možda dečije,
Staru pesmu, stare zvezde, neki stari dan.
Ja sad jedva mogu znati da imadoh san.

Ne sećam se ničeg više, ni očiju tih:
Kao da je san mi ceo bio od pene,
Il te oči da su moja duša van mene,
Ni arije, ni sveg drugog, što ja noćas snih;
Ne sećam se ničeg više, ni očiju tih.

Ali slutim, a slutiti još jedino znam.
Ja sad slutim za te oči, da su baš one,
Što me čudno po životu vode i gone:
U snu dođu, da me vide, šta li radim sam.
Ali slutim, a slutiti još jedino znam.

Te oči što u snu dođu da ga vide, u njegovoj samoći, to je ta *duša koja ustaje u ne-sećanju,* oslobođena od oblika sećanja, i koja »vidi« njega onako kako on nju ne vidi, čija božanstvenost je od njene moći sećanja koja je Disova moć ne-sećanja, ili zaborava, i kojoj Dis služi svojim očajničkim pokušajima sećanja. Ima ovde tog pokušaja sećanja i dalje, koji kao da je pokušaj zaborava ove ljubavi, možda poslednji pokušaj spasenja od iščezavanja u njoj. Ima nekog *otpora,* unutrašnjeg, u samom biću ove pesme, koja kao da se jedva uspostavlja, i jedva ostvaruje, i u kojoj se sreću, kao ni u jednoj drugoj Disovoj pesmi, jedinstvena njegova *muzikalnost i porazna gluhota,* kada muzikalnost kao da ima stalnu protivtežu, gotovo anti-materiju nemuzikalnosti, kao da ovo biće, ove njegove »oči«, ova *pesma* koje je sámo to biće, daju otpor sećanju, bivajući (sećajući se sebe) samo tim otporom koji je, neminovno, i otpor savršenoj usklađenosti, Disovoj harmoničnosti što ovde kao da je takođe njegova *duša izvan njega,* duša što se pronalazi njegovim ne-sećanjem. Tako jedna opasnost aritmije vreba iz pesme *Možda spava* kao ni iz koje druge Disove pesme *(Nirvana* je, suprotno, sâm sklad, i sama punoća ritma i ritmičnosti), što je i čini posebno značajnom: za razliku od drugih pesama, gde se ova opasnost javlja incidentarno, i gde sve

teče mekotom, i u lakoći jezika oslobođenog gotovo od sebe, u prividnosti čistoj, ona je ovde pretočena u svojevrsni *sistem*. Ona napreduje čitavom dužinom pesme, tako da je pesma neprestano odolevanje toj opasnosti, koja se javlja pre svega kao opasnost da se izgubi ritam, brkanjem različitih, i nepomirljivih, njegovih obrazaca, i da se tako, bukvalno, izgubi i sama pesma o izgubljenoj pesmi: ne-sećanje je ovde prodrlo i u sferu ritma, u sferu muzike; ono čini da pesma neprestano biva ugrožena ritmički, u samome svom obrascu, što je posebno naglašeno nepravilnošću rime: u stihovima trinaesterca koji prekobrojnim slogom izgubljenog aleksandrinca ovde dodiruju van-muzičku muklost, rima s nepravilnim akcentom *(pene-mene, one-gone)* pada sa savršenom, čak geometrijskom pravilnošću, uvek u drugom i trećem stihu, i to posle stiha sa jednosložnom rimom izuzetne zvučnosti *(znam, san, tih, stih)*, koja se rimuje sa rimom četvrtog i završnog, petog stiha rondela, na koji način ovo *pravilno smenjivanje nepravilnosti* samo se još više naglašava i dovodi do sistema.

Ako je teško pretpostaviti da ovaj pesnik izuzetnoga sluha nije osetio nepravilnost rima kao »cveća-oseća«, ili »života--lepota«, moguće je u tome zaista videti jedan sistem, koji bi bio izraz ovoga samoga ne-sećanja, tog zaborava kao rađanja (ili samo-sećanja) transcendentalne ljubavi, koja je po sebi apsolutni *sklad* svega sa svačim, totalna harmonija koja, upravo zbog toga što je totalna, odbija svaku drugu harmonijsku, klasičnu, čistotu. Zloduh kidanja, i čak izvesne krtosti (koje inače nema kod ovoga pesnika mekote zvučanja), posebno u drugome i trećem stihu svake strofe, ovde kao da izvire iz onog zaborava što stvara muziku ove ljubavi kao vrhovnog usklađivanja i koja, kao savršenstvo po sebi, ne dozvoljava nikakvo drugo potpuno ispoljavanje *savršenstva,* u sferi u kojoj je njena samo--usklađenost zaborav svega drugog. Ovaj duh, uistinu, kao da traži izvesno nesavršenstvo, jer uvek iznova traži neznanje, ne-sećanje koje je u njegovoj funkciji. To ne-sećanje, što vodi samome gluvilu, atonalnosti, neusklađenosti, disharmoniji, Dis je ovde, pesničkim nagonom, doveo u sklad sa ovim nad--izražajnim savršenstvom, koji sklad je sklad savršenstva ove transcendentalne ljubavi i nesavršenstva njenog oblika, ili ne--sećanja na taj oblik. Između ovoga ne-sećanja, ovde, u *Možda spava,* što ide sve do ne-sećanja na muzički obrazac, sistemom ogrešenja, i ovoga sećanja ljubavi na samu sebe, u svojoj apsolutnosti, nad-obličnoj, pa čak i nad-muzičkoj, uspostavlja se

onaj isti odnos koji se, možda, uspostavlja između savršenstva suštinskog i *greške* koja je, u izrazu toga savršenstva, neizbežna, ali kojom se to savršenstvo *mora* da izrazi a ne da porekne. *Greška* ovde (na putu ka atonalnosti, u trenucima pojačavanja njenog nepravilnim, dvosložnim, rimama) jeste u službi tog savršenstva; ona nije takva i tolika da uništava njega, u osećanju, ali je takva da ne dozvoljava samom izrazu da se, kao savršenstvo po sebi, odvoji od toga savršenstva ljubavi, i da ga natkrili.

Tu grešku, u muzici izražaja, ovako *sistematski* negovanu, protiv *tašte gordosti oblika,* a u slavu onoga čemu oblik, i izražavanje, treba da služe, ali od čega se oni ne smeju odvojiti sopstvenim savršenstvom, *u gordosti koja znači gubljenje ljubavi,* nije poznavao, a još manje rukovao njome, nijedan drugi pesnik srpske kulture ovog doba. Ovaj pesnik moćnih, a nenapadnih, skladova, u mekoti, u blagozvučju prividnoga oticanja prividnog jezika, kada se kazuje, u stvari, preko stvari i sintakse njihove, samo *treperenje* bića u prisustvu, prvi je pesnik moderne sprske poezije koji je naslutio izražajnu vrednost greške i ogrešenja: u doba kada je ljubav umirala u savršenstvu forme, i kada je ovo savršenstvo natkriljavalo, pa i uništavalo savršenstvo ljubavi, pretvarajući je u čistu svoju funkciju, Dis je naslutio ovu lažnost taštog, i zato anti-ljubavnog, savršenstva kao pravilnosti izraza, upućujući se, najviše u pesmi *Možda spava,* samoj greści, kao spasu od svevlasnosti izražaja, kao funkciji ne-sećanja koje je sećanje bića na biće, kao same ljubavi s onu stranu izražaja, i nad njime. *(Sistematičnost* koja se u tome ispoljava, s pravilnošću obnavljanja ovoga ogrešenja, rimama drugoga i trećega stiha, i *muklošću,* kao opasnosti ne-ritmičkog, ali i uopšte ne-muzičkog momenta kao samoga momenta ne--bića, i apsolutnog zaborava, ovde to jasno potvrđuje.) Da ga smrt nije sprečila, možda bi on sledio, i produbio, ovu paradoksalnu anti-sistemsku sistematičnost čija osnovna načela kao da ponavljaju načela samoga njegovog udesa koji ga je, sve dublje, upućivao gubljenju u Nirvani ili njegovoj transendentalnoj lepoti.[26] Na to sve ukazuje. Njegovi uporni pokušaji da se

[26] Dokazuju to pesme njegove, pisane u Nici i Parizu, za vreme izgnanstva, u kojima duh bezazleno-ispovedni, savršeno emancipovan od literarne svesti, od svesti o kulturi, oslobođen je savršeno i od tiranstva savršenstva izraza. *Nedovršenost* stihova njegovih iz ovog doba (u zbirci *Sakupljene pesme* pod

»probudi«, da se iz svog mrtvog »mora od pepela« vrati u svet oblika, jasne granice i jasnog jezika, ulivali su mu veru da je ovo nesećanje na oblik, sama ta transcendentalna ljubav, jedan san posle koga će doći probuđenje, ipak, jer ona

Možda spava i doći će posle ovog sna.
Možda spava sa očima izvan svakog zla.

Znaju se, kod Disa, verenika apsolutne Ljubavi, nirvaniste, uplašenog i ushićenog njome, istovremeno, ovi pokušaji buđenja, ili oslobođenja, bekstva od nje. To je uvek neki pokušaj opredmećenja te Ljubavi, pronalaskom njenoga imena. Ako to nije mitologija Mrtve drage, onda je to (u žudnji za ovim probuđenjem) *grupa od bronze*, u Luksemburškom parku, u Parizu, koju je pronašao za vreme izgnanstva i stalno je, gotovo svakodnevno, posećivao, zbog svoje dece, grupa »braca koji nosi seju na ramenu«,[27] u akademskom duhu za koji je on uporno

naslovom *Nedovršene pesme),* u stvari je isto toliko bukvalna nedovršenost koliko i delo ovoga duha ne-savršenstva, kao duha apsolutne bezazlenosti, zbog čega je Rastko Petrović (u navedenom članku o Ujeviću) i mogao da napiše za njih: »Evo besprimerno prostih stihova koji su nađeni na njegovom mrtvom telu. Kantici prvih hrišćana nisu mogli biti nadahnutiji«. Ti stihovi, bolno-gorke ispovednosti, pogruženosti i brižnosti, kakve ne poznaje srpska poezija ovoga doba, op.ednuta manijom literature, a još više manijom bojićevsko-danuncijevske veličine, sjajem »carskih soneta« Jovana Dučića, ritmovima velikih oratorijuma u stilu *Ave Serbia* ili ritmovima epske slave, u desetercu, znak su savršenog oslobođenja od manije savršenstva, izraz potpune oslobođenosti od Dučić-Rakićeve »cele lepe pesme«, u stvari od stava pesnika-majstora i pisanja kao »izrade« pesme, stava koji progovara i kroz nerazumevanje S. Pandurovića koji je u ovome oslobođenju video jedan promašaj, tvrdeći da, »tamo, u Nici i Parizu, on je dao nekoliko *nedovršenih* pesama, *slabo izrađenih,* u kojima se samo mestimično oseća njegov dubok bol za ostavljenom otadžbinom i napuštenom porodicom« (u navođenom članku povodom Disove knjige *Sakupljene pesme),* iako su ove »nedovršene« pesme prolegomena za jedan novi mentalni stav koji »nedovršenost« autentičnosti pretpostavlja neautentičnoj »dovršenosti«, a živi dah, do koga tu dolazi, smrti što vreba iz »dobro izrađenih« pesama: to je, svakako, čovečanski i poetski, najznačajnija *lirika* srpska, napisana u vreme pomora prvoga svetskog rata.

[27] Po svedočenju Milana Vukasovića *(Uspomene; Venac,* 1923, knj. VIII, sv. 4—5); inače, dok se divi ovoj grupi u Luksemburškom parku, i redovno je posećuje, kao u pokušaju da iznudi od nje nešto što mu ona ne može dati, on uopšte ne odlazi u muzeje, ili samo zato da bi mogao reći da je tamo bio; u nekom velikom muzeju video je, jednom, kroz rupu za ventilator, drveće s nežnim lišćem, u jakoj svetlosti, pa je rekao da bi trebalo predložiti direktoru muzeja da ovu rupu zapuši: činilo mu se da je to najbolja slika u muzeju.

hteo da veruje da je njegov, isto onako kako je verovao da je mitologija Mrtve drage njegova: to je uvek isti pokušaj povratka iz bez-oblične Ljubavi u ljubav s oblikom, sa imenom, sa jasnim identitetom, pokušaj povratka iz nad-stvarne, apsolutne Ljubavi u ljubav koja ima izgled, lice, ime, čije *oči* se znaju, i čiji san se pamti, pamćenjem koje je samo-pamćenje, i samo-imanje, u izvesnosti otetoj od neizvesnosti nad-stvarno-aposlutnog. To je pokušaj bekstva od Ljubavi ili spasenja od nje voljnim otuđenjem, u strahu od nje kao od prodora onoga bezobličja i praznine u sopstvenu svest, posle koga više neće biti mogućno nikakvo buđenje i nikakav povratak: sve posle zbirke *Utopljene duše jeste u znaku ovoga pokušaja vraćanja ili buđenja kao samo--otuđivanja Ljubavi sećanjem na njeno ime i oblik,* sećanjem u kome ona umire i vraća se u svet u kome nema nirvanstva ali nema ni Disa. Ima u tome nekog gvozdenog zakona: pesnik zato što je prokletnik, Dis je pesnik protiv svoje volje i on je vizionar koji vidi ono što neće da vidi, kratkovid i čak slep sa svetove u kojima su svi ostali. Neće da ubije Disa samo Skerlić, već i sâm Dis. Prema sebi samom, Dis je takođe Skerlić. Niko ne može da hoće Disa. Dis, to je nehtenje Disa, kao nehtenje aposlutne Ljubavi koje je htenje Istorije, i nehtenje mrtvih ljudi i mrtvih radosti, sna koji se ne menja i koji je san večnosti, *htenje Cara.* Ako u svemu tome ima »Skerlića«, to nije Skerlić kritičar, istoričar, profesor univerziteta, mobilizator i diktator, već ovaj *Skerlić duh,* ne izvan Disa već u njemu samom, i utoliko jači ukoliko je bespredmetnost ovoga transcendentalizma veća, i straśnija, ukoliko je dublja. Ako Skerlić ne obuhvata Disa, Dis obuhvata Skerlića: Skerlić je njegova unutraśnja antiteza, njegova uvek mogućna negacija, san o moći, onaj iz *Nedovršene pesme, IV,* iz 1917:[28]

Ne ume čovek da bude jak,
Kad kiše liju sa svih strana.
Nema očiju za dubok mrak.
. . .
Što je najcrnje za ovaj mah,
To je, što nemam ni malo moći.
Tol'ko sam mali, da me je strah:
Živim saranjen kao u noći.

[26] V. u knjizi *Sakupljene pesme.*

Ah, ti moćni ljudi iz ovoga veka.
Više nemam kuda, umirem bez leka.

To je rat, i izgnanstvo, senka bliske smrti što pada na ove redove izvanredne prostote, koju nalazi malaksala ruka, zaista daleko od svake želje da se napiše pesma;[29] ali to je i slabost koja sanja o moći (»Ah, ti moćni ljudi . . .«), iskustvo nirvanizma koje sanja o »veku«: moć je tamo gde je »vek«, u Istoriji, a ne u iracionalnosti bića, na granici ne-bića: moć je tamo gde je oblik, identitet (jer nije biće), ona moć kojoj je Dis pokušavao da se saobrazi samo koju godinu ranije, »uz korake moćne istorijskih dana«,[30] u vreme balkanskih ratova, koje je doživljavao romantičarski, kao »dva srećna rata«,[31] zadivljen narodom »Što ostvari snove, duge pet stoleća«,[32] »Za staru misô i granice nove, / Za prošlu slavu i reč sa gusala«:[33] kao ostvarenje »zavetne misli«, vaskrs »carevine davne« i njenoga cara,[34] ali i gledajući, u vreme srpsko-bugarskog »klanja na Bregalnici«, koja ostaje »strahovita optužba srpske i bugarske buržoazije«, »rezultat zločinačkog nadmetanja srpskog i bugarskog vlasničkog svijeta oko prevlasti na Balkanu«,[35] kako se »Kajafin žig (. . .) nad Sofijom reže«, i pitajući »vinovniku ko će kaznu dati«.[36] Ima u tome govoru, samo godinu ili jedva dve godine posle knjige *Utopljene duše* i Skerlićeve kritike, i psihoze trenutka i pokušaja ovoga prokaženog i kažnjenog »dekadentskog« otpadnika, koji knjigu *Mi*

[29] Iste ove godine, 16. maja 1917, u zoru, našla ga je smrt: brod *Italija*, kojim je putovao za Krf, torpiljiran je nedaleko od Krfa. Kada su kasnije našli njegovo telo, otkrili su da je, osim naočara, imao pri sebi jednu drahmu i pedeset lepti. (V. u navođenom nekrologu Branka Lazarevića, *Jedan život, Vladislav R. Petković-Dis.)*

[30] *Prva pesma sreće; Mi čekamo Cara*, Beograd, 1913.

[31] »Dolazite danas uz doboše, trube, / Kao kad ste pošli za slobodu brata, / Samo što vas sada venci slave ljube, / I što dolazite iz dva srećna rata« *(11. avgust 1913).*

[32] *Prva pesma sreće*

[33] *Po grobovima*

[34] »Pozvaše nas u rat svi grobovi stari, / I zavetna miso, i Božija volja, / Duh velikog Cara, opali oltari, / Jauk sa Vardara i Kosova polja. / . . . / Sad od Kumanova, Markova Prilepa, / I od Gračanice do Bitolja ravna / Ukinuta ruka crna i svirepa, / Oživela naša carevina davna« *(Ispod zvezde sreće).*

[35] Dimitrije Tucović, *Balkanski ratovi i socijalna demokratija, Slobodna riječ*, br. 80, Zagreb, 8. april 1914 (prikaz Tucovićevog predavanja, održanog u Zagrebu, 23. marta 1914); Tucović, *Sabrana dela*, knj. 8, izd. *Rad*, Beograd, 1980.

[36] *Ispod zvezde sreće*

čekamo Cara posvećuje kralju, da se privoli moći;[37] ali *ko* prihvata ovaj govor, ako ne anti-Dis u Disu, onaj koji bi iz pretnje ne-bića da pobegne u »vek«, iz ništavila u istoriju, onaj koji je »bežao od ciljeva datih pesniku sa užasom, ali i sa grižom savesti«,[38] ali u čijoj »griži savesti«, kao odsudna sila, jeste upravo ova »slabost« što sanja o »moćnim ljudima iz ovoga veka«? *Mi čekamo Cara* je delo inverzije Disove moći nemoći, kao metaforičko-vizionarske moći usred raz-obličavanja postojećih oblika (postojeće svesti), u nemoć moći, kao tvoračku nemoć postojeće svesti, ali koja se hoće onako kako se neće ovo raz-obličavanje: to je knjiga onoga oko čije glave, u »prestanku jave«, »svi događaji i stvarnost prestaju«, a koji sada oglašava da vidi kako »dvoglavi orlovi« lete »oko sviju glava, preko svakoga groba«,[39] u saglasnosti sa voljom »Cara«, ali i u saglasnosti sa sopstvenim strahom od praznine, od ništavila: tu još ima grobova, ali sada su to grobovi na koje padaju senke ovih »dvoglavih orlova«, ili su to humke što »rastu u cvetove slave«;[40] to je smrt, ali kao slava, a ne kao pad u ništavilo, smrt »u ime morala ove otadžbine«[41] – »moralizovana« smrt, kao osmišljeni besmisao, »vek« umesto Nirvane, »rastanak sa pustom i sumornom tamom«,[42] ali i rastanak Disov sa sopstvenim metaforičko-vizionarskim govorom. Bez iskušavanja praznine, Disova metafora (koja je sámo to iskušavanje) degradira se na puko tehničko

[37] M. Vukasović (u tekstu *Uspomene)* svedoči da mu je Dis, u izgnanstvu, rekao u vezi sa knjigom *Mi čekamo Cara*, i, posebno, u vezi sa tim što ju je posvetio kralju: »Ja imam dva deteta i ženu, i zato sam posvetio tu knjigu toj ličnosti. Ja sam tamo, u knjizi *Utopljene duše*, a ne u onom što sam napisao docnije. Ali sam morao da pišem — trebalo je živeti, kad se stvorila porodica«.

[38] »I drugi pesnici kod nas vrlo često bili su idealno rešeni da rade ono što se od njih kao od pesnika traži. U prvo vreme od njih se tražilo da pišu patriotske pesme. U stvari (. . .) u staro doba to se i zvalo pesma ili deklamacija. Nije se moglo zamisliti nešto drugo. (. . .) Dis je bežao od ciljeva datih sa užasom, ali i grižom savesti« (Stanislav Vinaver, *Skerlić i Bojić; Čardak ni na nebu ni na zemlji*, izd. *Francusko-srpska knjižara A. M. Popovića*, Beograd; 1938).

[39] »Ja nisam slutio da će dani doći, / Veliki i večni, baš u moje doba, / Dvoglavi orlovi da će redom proći / Oko sviju glava, preko svakog groba« *(Zvona na jutrenje).*

[40] »Oni spavaju prosti, bez ukrasa, / I njine grudi gusti crvi plave; / I dok se gube iz svog lepog stasa, / Humke im rastu u cvetove slave« *(Cvetovi slave).*

[41] »Sve se to desilo sa brzinom reka / U ime morala ove otadžbine: / Kao da je narod celog veka / Spremao se za to, da slobodno gine« *(Spomenik).*

[42] »Uvek u sredini koja rani čamom, / Ja nisam verovo da će doći ikad / Rastanak sa pustom i sumornom tamom; / Verovo sam, sunce doći neće nikad« *(Zvona na jutrenje).*

sredstvo, sa tek ponekom, retkom i dalekom, uspomenom na Disa, kao u onome *»rastu* u cvetove slave«, koje je, formalno, nesumnjivo disovsko, ali u kome ipak nema Disa, jer ima ove »slave«, kao moći u »znanju« (ili kao samo-znanja u znanju moći), u »sećanju«: to je »formalizovan« Dis, ili Dis koji samoga sebe »formalizuje«, ovim »formalizovanjem« smrti, praznine, ne-bića, uzalud pokušavajući (pa i to tek u ponekom stihu) da svoju metaforu, koja je metafora bića iskušavanjem praznine (ne-bića), i u tome smislu sušto oličenje moći nemoći, izmiri sa jezikom moći, kao jezikom bića bez praznine, bez smrti. Tu, gde »Naučismo brzo kako da se gine«,[43] gde se ostvaruju snovi vekova »Uz muziku smrti i himnu slobode«,[44] gde mrtvi heroji spavaju »U svojoj krvi bezbrižni ko tići«,[45] nema ne-bića, ali nema ni bića: nema smrti, ali nema ni govora. To je teror Cara nad Pesnikom, jer je teror moći nad egzistencijalnom istinom, koje nema tamo gde je »muzika smrti«, »bezbrižnost« u sopstvenoj prosutoj krvi: tamo gde se »nauči« brzo da se gine, zaboravi se biće; tamo je moć, kao zaborav bića (u zaboravu ne-bića): tamo je »vek«, kao ideološka apstrakcija ili ispražnjen govor, ili kao oblici, u »konačnom« identitetu, bez iskušavanja ne-identičnog, afirmacije bez negacije, i zato fantomalno prazni oblici, kao »epolete«, a ne samo »sablje« i »pukovi«, za koje će Dis reći da mu »prolaze« »kroz dušu«,[46] ali koji se nižu, jedan za drugim, ne ostavljajući nikakvog traga. To nije pro-govaranje, u kretanju ka govoru, kao u kretanju iz »zaborava« (zaboravljenog sna: zaboravljenog bića) ka »sećanju«, nego je to lažni govor, ili »deklamacija« »kosovskih snova«, ili snova ideologije: snova koji se znaju, u ideološkome »sveznanju«, kao neznanju govora: »I mi ćemo leći u kosovske snove, / Između crkava i starih džamija, / Narodnih pesama i slobode nove, / Dvoglavih orlova i crnih šamija«.[47] Tu će se javiti *krin,* ali ne čak ni za pandurović-evsko *miserere,* nego za »Istoriju novu« (sa sećanjem na Bugarsku, kao »na sramnog i kažnjenog Judu«: » . . . I dok našu decu osvajali budu / Istorija nova i slobode zvuci, / Sećanje na

[43] »Znajuć' ko nas zove, i za šta, i kuda, / Naučismo brzo kako da se gine: / Iz borbe u borbu, sa pobedom svuda, / Mi smo našli zemlje stare carevine« *(Mi čekamo Cara).*

[44] *Prva pesma sreće*

[45] *Cvetovi slave*

[46] »Kroz moju dušu prošli su pukovi, / Epolete, sablje i šinjeli sivi, / Oganj i juriš; i još novi, novi, / Junaci mrtvi i junaci živi« *(Prosto ime).*

[47] *Sa krinom u ruci*

sramnog i kažnjenog Judu, / Mi ćemo spavati sa krinom u ruci«):[48] kazna i »krin« zajedno, kao moć i nemoć, »Istorija nova« i ništavilo, jezik tekuće propagande i »dekadentski« jezik. Umesto svetlosti nirvanizma, kao transcendirane svetlosti »tame« očajanja, to je svetlost »dela *iz krvi«,* koju je sada ovaj nirvanist, pred »moćnim ljudima iz ovoga veka«, pokajnički oglašavao za jedino »pravu«, objavljujući da »diže glavu« i da je »danas veći«:[49] svetlost »carstva pokojnog«[50] (kakav li samo pad duha epske mitologije srednjovekovnoga carstva, u ovome karikaturalno-komičnom »pokojni«?), što vaskrsava »dok sunce greje Veliku Srbiju, / Na Kalemegdanu cveće miriše«,[51] svetlost u kojoj Dis je video »kako narod stvara novo vreme, / Kako Vardar kroz Srbiju teče, / Kako nad Oridom pada srpsko veče«,[52] svetlost moći »veka«: svetlost srpske buržoazije, koja je, samom suštinom svoga osvajačkog bića, ideal nacionalnog oslobođenja od turske i austro-ugarske imperije izopačavala u velikosrpski hegemonizam, evo, čak i u duhu ovoga siromaha koji ni pogledom nije mogao da »ima« stvari iz najneposrednije empirije, i koga je zato imala Nirvana, kao nijednog drugog pesnika ovoga jezika. »Tu je Banat, Bačka, tu je i Srem ravni, / Dalmacija, Bosna — sve te zemlje Srba, / Tu je i Hrvatska: svud spomeni slavni / Čuvaju se tajno mesto srpskog grba«,[53] ali tu nije poezija, i tu nije Dis. *Mi čekamo Cara* je Disovo izneveravanje Disa. To izneveranje je veliko, jer su iskušenje ovoga pesnika bila velika: u svetu moći, koja osuđuje poeziju na nemoć, on je putevima nemoći stizao do svoje poezije, kao do moći nemoći negirajući nemoć iz nje same, ali u neprestanom iskušavanju bez-obličja ne-bića, kada se »dalje (. . .) ne može ni mišlju ni rečju, dalje je još samo praznina, za koju nema izraza, u kojoj nestaje i život i misao«.[54]

[48] *U istoj pesmi.*

[49] »I osetih i to, da spuštenu glavu / Za navek podižem, da sam danas veći; / Da delo iz krvi pruža svetlost pravu, / I put koji vodi i miru i sreći« *(Zvona na jutrenje).*

[50] »Ja nisam slutio, otadžbino draga, / Posle sna dubokog, da čeka spokojno / Zvono na jutarnje, da ustane snaga, / Zaspali duhovi i carstvo pokojno« *(Zvona na jutrenje).*

[51] *Uzdah sa Dunava (Za dečija usta)*

[52] *Prva pesma sreće*

[53] *Uzdah sa Dunava*

[54] Tin Ujević, *Versunkene Seelen; Agramer Tagblatt,* Zagreb, 23. i 25. 9. 1911, XXVI, nr. 218, 219; prevod prema: Ujević, *Sabrana djela,* knj. VII, izd. *Znanje,* Zagreb, 1965.

Rastko Petrović

Pesnik rođenja i rađanja, opsednut mišlju (od ranih svojih dana) da je tajna rođenja veća od tajne smrti, Rastko Petrović je pesnik obilja, koje zanosi, ali ne samo druge već i njega samoga: ritmovi toga obilja u bujanju jesu ritmovi velikoga rađanja, koje je opijeno sopstvenim krvavljenjem i grčevima, u toj meri da sámo rođenje, ili plod (u egzistenciji Sin, u literaturi — delo), nisu prevashodni, pa mogu čak i da se učine, ovom pesniku koji je ritmovima nezavršive plodnosti hteo da se vrati u *matericu sveta,* kao nešto što je, težeći svršetku, konačnosti, protivno samome rađanju. Savremenik i drug francuskih dadaista i nadrealista (u prisnim odnosima i sa prvim beogradskim nadrealistima, sa kojima je, pre njihovoga organizovanog aktiviteta, uređivao *Svedočanstva),* on je sa njima delio prezir kulta dela i ljubav za »nenamernu poeziju«, posebno onu »primitivnoga«, savremenom kulturom neizopačenog čoveka.[1] Ipak, ni dadaizam

[1] Zahvaljujući pre svega Rastku Petroviću, *Svedočanstva* (1924—1925) objavila su niz »neprerađenih *dokumenata o čoveku,* isticanjem poezije u samom, neposredno datom ljudskom životu«; ». . . Rastko je bolje no iko, osim možda Eluard, umeo da pronađe takve dokumente, tu poeziju da oseti, bilo da se radi o pismima Edgara Poea, Rimbauda ili Jacques Vachea, ili o crtežima Andrije Rajčevića za *Indikoplov,* o proročanstvima starca Stanije iz sela Babinja ili o starosloveнskom Fiziologu, o pismima dece ili jednostavnih, nepismenih ljudi, o stvaranju umobolnika ili o zapisima hapšenika, o dnevnicima gluvoneme dece ili o pesmama slepih, o pismima poginulog avijatičara ili o dnevniku pustolova, o

ni nadrealizam nisu u njemu našli svog junaka: on je odviše obuzet groznicama prvobitnoga života, koji je život biološki, da bi mogao da uspostavi onaj svesni kritički odnos prema socijalnom svetu, bez koga ni dadaizam ni kasniji nadrealizam ne mogu da se zamisle. Za njega, život je nešto beskrajno, što prevazilazi postojeći svet i naš odnos sa njime. Ako je njegovo delo, ipak, *kritika* savremenog sveta i njegove civilizacije, ono je to pre svega objektivno i savršeno nenamerno, onako kako je to svaka glad za životom u svetu sveopšteg odricanja od života i njegovoga poricanja: on je hteo život, a ne kritiku, i, čak, što je s većim oduševljenjem želeo da se preda, što neposrednije, i što potpunije, tome životu, bio je manje sposoban za ma kakvu kritičku svest. Nagon za tim, apsolutnim, životom (u apsolutnoj punoći, u svakome trenutku, u zanosu bez pauze), nespojiv je sa kritičkom svešću, onako kako je nespojiv sa izborom. Oduševljenik neiscrpno rađajućih sila života, koje su »bez mere«, kao »u trbuhu neke matere«,[2] koje su kao neuništivo bogatstvo, kao »ogromnost« što dotiče iz te »matere«, i što će »sav (. . .) sklad da razdere«,[3] on je, u prvoj svojoj epohi, a posebno u knjizi *Otkrovenje*, neprestano na udarcu te »ogromnosti«, koja provaljuje svaki »sklad« zato što provaljuje svaki izbor, ali koja,

tatuažima osuđenika . . .« (Marko Ristić, *Tri mrtva pesnika; Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Odjel za suvremenu književnost*, knj. 1, *Zagreb*, 1954). — Iz ove epohe je i mistifikacija Rastka Petrovića, pesma *Molitva*, objavljena u petom broju *Svedočanstva*, potpisana *Milivoje Stepanović, učenik VI razreda gimnazije:* »Molim ti se za mačora, za mišića i za pastira, / Za radnog mrava, magarca tužnog, i za kutiju i za konja, / Za tužne reči što nikad neće ljubiti mira. /. . ./ Molim ti se za sličice, ptičice i žilice, / Za plavo, crveno, žuto, i smeđe, i zeleno. / Za selo, za psa, za dete od pasa ujedeno, /. . ./ Molim ti se za Šar Planinu, za divokoze njene, i za kačake, / Za noć, za mir, za pesmu, za gluvoneme, hapšene i ludake; / Eto molitve moje puste, za one, za koje niko ne moli . . .«

[2] ». . . Pa nijedan života san / Nije tako čist / I od svega čedan, kao da je u trbuhu neke matere; / Prohodim kroz onaj tmuri prostor gde svaki list, / U sanjanju, poriče da ima jedan svet / Koji je van ovog: slobodan, i bez mere; / I opet kroz iste sale sna / Zakucam prestravljen na mišićna vrata ovog života: / Ah, jedan, dva! ah, jedan, dva!« *(Jedini san; Otkrovenje*, izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1922; datirano: *U Beogradu, XII 1921. Prva pesma Otkrovenja.* — Tu je Marko Ristić našao naslov svoje knjige *Bez mere;* izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1928).

[3] ». . . To pritiskala je briga iz matere / Kroz dubinu tanjirnog kruga, / I sav će, sav će sklad da razdere / Ogromnost njena i tuga« *(Svi su čanci prazni;* datirano: *Budva, 23. VIII. 1922).*

takođe, okreće protiv Istorije. Kad bira Telo, kao ovaj apsolutni život, zadržan na samim svojim izvorima, on bira van-istorijsko usred Istorije, ili van-svesno usred svesti; kad kao »pustolov u kavezu« uzvikuje:

Šta istorija! Šta Kaledonija!
Retko da nisam drugi; da mi ime nije: Neko

(Pustolov u kavezu), on je onaj koji je sposoban da tvrdi: »I prošlost pre našeg rođenja, i istorija zavisi od našeg izbora«,[4] ali zato što je njegov izbor bio izbor »oguljenog i razgolićenog čovečanstva«, onoga *bez izbora*, i bez istorije, čovečanstva kao na slikama »u tri boje«, iz »domaćih knjiga o fiziologiji«: » . . . Mene najviše zaprepasti istorija koju nađem u velikim domaćim knjigama o fiziologiji, sa uputstvima iz nje, i u kojima se nalaze slike u tri boje, koje predstavljaju oguljeno i razgolićeno čovečanstvo«.[5] Šta je to »oguljeno i razgolićeno čovečanstvo«, — ako ne čovečanstvo u svojoj fiziološkoj prvobitnosti, koja izmiče Istoriji? Zaprepašćenje, koje nudi fiziologija, jeste zaprepašćenje od pre-istorijske, i van-istorijske, prvobitnosti. To zaprepašćenje, u kome se povezuju groza i ushićenje, hteo je pesnik *Otkrovenja*, onako kako je hteo samu prvobitnost, život na samome njegovom izvoru: Telo njega prestravljuje i ushićava kao apsolutnost koja provaljuje, i mrvi, sve naše slike i skladove, svaki smisao: onako kako fiziologija razara Istoriju, onemogućava (upravo — »zaprepašćuje«?) istoričnost, naše sopstveno Ja, koje ne može da se prepozna u tome »oguljenom i razgolićenom čovečanstvu«, u tome Telu koje je trajno neodređeno *Neko,* opštost što proždire, ništi Ja, tako da je povik »Šta istorija!« u stvari povik iz samoga ponora tog Tela, povik: »Šta Ja!«, taj povik koji ushićava, kao ono »bez mere«, ali i plaši, u istome času, jedinstvenim zamahom bića.

Put kojim je Rastko Petrović išao, kao omađijan ovim Telom, kao njegov svetac i velikomučenik, upravo je suprotan putu najznačajnijih pesnika iz epohe *Otkrovenja* (1921, 1922), ali i zadugo posle te epohe: dok je poezija ovih pesnika (u prvom redu Crnjanskog i Vinavera, a zatim, u njihovoj senci, Todora

[4] *Probuđena svest — Juda,* u knjizi *Otkrovenje* (svojevrsni pokušaj tumačenja osnovnoga stava i inspiracije iz pesama ove knjige).

[5] U istom tekstu.

Manojlovića), u najsvetlijim svojim trenucima stremila prevashodno dematerijalizaciji, totalnom preobražaju egzistencije (svega egzistencijalno-neposrednog, ali i svega postojećeg, uopšte) u zvuk, ka idealu egzistencije lebdenja, kao egzistencije zvučanja ili muzičko-apstraktne egzistencije, Rastko Petrović je hteo materijalizaciju svega, pa i svake nepōrečno imaterijalne, idealnē (a ne samo idealističke), senzacije, zaveren časovima kad »vojske anđela jure gustim talasima tela«,[6] u pokušaju da i pojmovima i idejama vrati telesnost, da ih vrati prvobitnosti, kao što se sâm vraćao od Istorije fiziologiji, da ih primi Telom, tako da svaka misao ne bude ništa drugo do velika emanacija Tela, telesni čin, »zalogaj presni mesa kroz telo«, a ne jemstvo odvajanja, bekstva od Tela. Opsednut, progonjen, uzdizan i unižavan ovom apsolutnom telesnošću, on je ispisivao stihove svoga *Otkrovenja,* kao nekakav evanđelist ovoga obogovljenog Tela, ove svojevrsne *religije Tela:*

Proći će kroz život misao
Zalogaj presni mesa kroz telo
Čoveka koji je toliko pio i disao
Dok svariti je nije uspeo:
I to divno preobražavanje hrane,
I taj zanosni trbuh što je mašina;
Dočekaće u drhtanju Otkrovenja dane,
Kada će mu svaki ud zazvučati kao violina
A on sami biti početak svih muzika.[7]

Otkrovenje, koje je on iščekivao, »u drhtanju«, jeste ovo otkrovenje Tela čije »preobražavanje hrane« jeste kao preobražavanje svih udova njegovih u »violine« (pa će on sâm postati »*početak* svih muzika«, jer se našao na tome početku svih početaka, u Telu). To je božanstvenost (apsolutnost) obogovljenog Tela, protiv »čiste« spiritualnosti: put ka »muzici« utapanjem u »zanosni trbuh što je mašina«, put fiziološki, a ne put odvajanjem od Tela, nasiljem nad njime, njegovim apstrahovanjem (»spiritualizacijom«, u smislu idealističkom, kao tim samim nasiljem?). Zato se ova religija Tela ima da praktikuje gestovima, a ne simbolima, i to primarnim gestovima telesne i među-ljudske

[6] *Kordova; Srpski književni glasnik,* 1926, XIX, 7.
[7] Uvodni stihovi za tekst *Probuđena svest.*

svakodnevice, kao što je »Rukovanje«, ali i »Odahnjivanje, Kijanje, Riganje, Odlakšanje — creva ili bešike«,[8] čime se ta svakodnevica sakralizuje, a sami ti gestovi od gestova banalnih preobražavaju u ritualne gestove. To je pokušaj mitologizacije banalnog, pobeda čuda nad banalnim, pobeda mogućna isključivo zahvaljujući samom obogovljenju Tela: Telo je za Rastka Petrovića jedina apsolutnost jer je načelo jedinstva jedino načelo van-svesno-nagonskoga Tela: *svest razjedinjava,* odvajajući od prvobitno-jedinstvenog (prvobitno-ne-svesnog). Telo zna za jedinstvo jer je s onu stranu svesti: s onu stranu individuacije, ili Istorije (koja je istorija odvajanja od prvobitno-jedinstvenog). Ono je van-svesno i van-istorijsko, van-vremeno. Ono je Adam, ili, tačnije, *Majka,* večiti prvi dan sveta, raj u jedinstvu, ili jedinstvo raja. Ono je s onu stranu ideje o životu, i s onu stranu logike, kojom život postaje običan, padajući u sferu navike;[9] ono je večito čudo, koje ne prestaje da nas ushićava i plaši, i to tim više što smo dalje od logike i od simbola: što smo »primitivniji«, ili što smo bliži detinjstvu. Frojd (sa tumačenjem intra-uterinskog kompleksa, ali i kompleksa Oca, i frojdizam, u viziji kulture kao potiskivanja prvobitno-nagonskog), a ne manje i Levi-Bril, sa vizijama »primitivnog mentaliteta«, kao mentaliteta apsolutne »konkretnosti«, ravne nesposobnosti za apstrakciju, nesumnjivo su uticali na misao Rastka Petrovića; ali, njih *prihvata* ovde veliko osećanje usamljenosti i uskraćenosti, ova glad za apsolutnim životom, koji je utoliko nužnije u pre-egzistenciji što je više egzistencija samo ova egzistencija uskraćenosti, glad koja doziva genija »mladog životinjstva«, u

[8] »Sâm takođe volim strasno oblik, miris, ukus, i lepotu hleba. Hteo bih da ceo ovaj spis bude kao hleb ili kao voda. To je jedno od temelja-uživanja: u redu Rukovanja, Opštenja Osmehom, Odahnjivanja, Kijanja, Riganja, Odlakšavanja — creva ili bešike, ili seksualnog. Uspavljivanja, Buđenja, Osvete, porođaja. Novi zavet počinje od njih i trebalo bi o svakom od njih govoriti ponaosob, jer vladaju u njima osobiti izrazi zadovoljenja i harmonije. I obnovljena estetika mora poći od njih, ako misli da ne izgubi ni jednu stranu lepote. Evo nas opet u naturalizmu! uzviknuće neki. Hvala bogu! odgovoriću im ja: u naturalizmu, ne pesimizma i napetosti, no oslobođene volje za neposrednost i lepotu! Kad sam se rukovao sa prijateljskom rukom, ali čvrsto, i tako da spona između palca i kažiprsta moje desnice opire se o takvu sponu njegove, izvršili smo najočitiji čin Novoga zaveta i Pokajanja. Dosta je moje telo ispaštalo; ono hoće da uđe oslobođeno u svoj raj« *(Probuđena svest).*

[9] »Život nam izgleda logičan čim prestane da nas zanima« *(Helioterapija afazije,* u zajednici sa Markom Ristićem; *Misao,* 1923, god. 5, sv. 82).

užasavanju od one »plazme dosade« koju je Rastko Petrović, u pesmi *Svi su čanci prazni,* poistovećivao sa prazninom svog »čanka«, ili »tanjirnog kruga«, iz koga je, u detinjstvu, »doticalo bogatstvo iz matere«, kajući se što nikada nije »dokusao« to »bogatstvo iz matere«, kao *supu* svoga detinjstva, »No zaspa baš kad zastruji / Velikom svemoću ukusa, / Pićem: utopiše se u nj slavuji«: » . . . Da je jedna kap bar ostala / Kroz pobedu se ovu smešnu da prikrade. / — / U ovoj noći svi su čanci prazni / Nikakvo potkrepljenje! / Stresoh sa sebe čednost, / Stresoh sa sebe poštenje; / Ni jedne fiks-ideje. / — / U ovoj noći radije zabludu; / No kakvo spasenje!« — »Izgubljena čednost« (kakve li samo provokacije idealističke vulgarnosti!?), to je *praznina, ili noć,* koja ga je proždirala pošto bi zaspao pre nego što se ova večera, kao pričešćenje »bogatstvom iz matere«, završi (pre nego što se to pričešće tim »bogatstvom«, ili »materom«, ne ispuni): »A zaspim uvek pred kraj večere, / Služavka svlači nebo, dan i mene, / Pa baci noć da nas proždere: / Tek jutro nađe kosti raznesene«. To je banalni prizor buržoaskog porodičnog života (sa služavkom umesto majke), koji se uzdiže do mita. Ta služavka, koja ga *»svlači«* pre nego što je »dokusao« božansko piće (»bogatstvo iz matere«), da bi ga bacila u noć, uzdiže se, u ovoj ojađenosti, u praznini, do mitske moći, kao što se »tanjirni krug«, u kome se otkriva »kraterstvo«, uzdiže do »bogatstva iz matere« (ili *»brige* iz matere«, — brige, jer ipak nije neposredno od majke: majka je tu negde *sklonjena,* možda prisutna ali sakrivena, — umesto nje je služavka?): kao što se *supa* ovde pokušava mitski da začara, da se mistifikuje u »bogatstvo iz matere«, u tu tajanstvenu supstancu apsolutnog života, — ali ne mistifikuje se, ipak: tu je svest, još, ma koliko mlitava, rasejana, mrzovoljna, »u plazmi dosade«, u praznini, u noći u kojoj »svi su čanci prazni«, svest koja *čuva* ovu služavku, umesto majke, ovaj »tanjirni krug«, ili »čanak«, umesto majčine utrobe, tu supu umesto »bogatstva iz matere«, ta prigušeno-očajavajuća, nenapadno-ironična, nostalgično-humorna svest, koja se natpevava sa sopstvenim očajanjem, sa sopstvenim idealom, u ovoj humornoj nostalgiji, između »supe« i »bogatstva iz matere«: između realizma i mita (između demistifikacije i mistifikacije). To je protivurečje između praznine, kao jedine »stvarnosti«, i ideala apsolutne punoće, u apsolutnom jedinstvu, isto kao ono u *Tajni rođenja:* » . . . A koliko supom pojih zanosnih svojih snova, / Koliko vrućih nebesa kusah to iz tanjira«: to nije samo materijalistički anti-sentimentalizam (koji bljutavost »zanosnih

snova«, iz idealističke banalnosti »izgubljene čednosti«, pokušava da rastvori u »supi«, a »nebesa« u »tanjiru«), nego je to i *idealizam koji pokušava da se materijalizuje,* tražeći svoje izvore u »tanjiru«, u »supi«, tako da »idealizuje« tu »supu«, pretvarajući je u božansku supstancu, ali neumitno humorno.

Ova protivurečna svest, koja demistifikujući mistifikuje (i mistifikujući demistifikuje), neizbežno je *humorna,* i to upravo ovom svojom neizlečivom protivurečnošću između »supe« demistifikacije i »bogatstva iz matere« mistifikacije. Dok demistifikatorski otkriva »bogatstvo iz matere« kao »supu«, ona pokušava da »idealizuje« i da »sakralizuje« tu supu iz detinjstva, u potpunom skladu sa osnovnim nastojanjem Rastka Petrovića da u banalnosti otkriva čudo, da oslobađa čudo iz trivijalnosti najnižega reda: da vraća život iz navike, iz rutine (koja ga apstrahuje), prvobitnosti, kao novini koja zaprepašćuje, koja *o-čuđuje* naviku, čudom razara rutinu, ubijajući »plazmu dosade«: onu dosadu u rutini, u životu koji se pretvorio u naviku, u onih »osam evropskih dosada« sa kojima je on pokušavao da, igrajući karte, sa likovima »tri vođe revolucije« (Robespijera, Marata, Dantona), prizove i oživi te likove, kao u spiritističkoj seansi, ali u tome ne uspevajući: ako i može da se doziva revolucija protiv ništavila dosade, revolucija koja vraća čudo svetu i postojanju upravo onako kako je negacija postojećeg sistema sveta, kao sistema navike, ta revolucija osuđena je ovde da bude samo ovakva spiritistička seansa, a njeni junaci likovi na kartama, u njenoj igri sa »osam evropskih dosada«.[10] Ako postoji nada: »Dosada savršenstvu vodi«, ta »nada« završava u »plazmi«, »gnusnoj, ogromnoj, drhtavoj«; ona završava u Telu, kao jedinom »cilju« dosade ili besciljnosti, u Telu koje je ostalo bez sveta, bez objekta izvan sebe, apsolutno Telo »dosade«, ili Telo kojeg upravo »dosada« apsolutizuje, uništavajući ciljeve (uništavajući svet), pa zbog toga to Telo »ispunjava« » . . . sve sobom, sve razmake, sve šupljine, / nema više ni duboko plavog ni planine«, nema više mogućnosti za upoređenje, za orijentaciju, ali ni za artikulaciju: »gnusna, ogromna, drhtava plazma« ovoga apsolutnog Tela jeste »plazma dosade« (»plazma« besciljnosti): »besciljnost« je »plazmatična«, bezoblična (cilj oblikuje): » . . . Gde sam to sada? / Verujte da je onda tek ono: *kad me dosada savršenstvu vodi; / onda mi je dosadno, onda sam opet*

[10] *Lovčevo bdenje; Zenit,* 1921, br. 5.

Stari Sloven / u čunu koji jezerom sivim brodi, / i pun junaka čija pada sen / na vodi. O, ponekad mi se zbivaju čudne stvari, / kao da se spuštaju sa drugoga sveta: / — / dok me ponovo ne obuzmu veliki vrtlozi strasti, / sve žuto, crveno, zeleno pred očima; / tamo, gde je nekada bio dugački vidik planina, / jedna noga, jedna glava, jedno smejanje bez trajanja, / mnogo zlata, zlata i rasputanost časti, / moćna uzletanja, u krvave kaše, utapanja. / Nema više želje, već da izbrišem postojenje, / da ispunim sve sobom, sve razmake, sve šupljine, / nema više ni duboko plavog ni planine, / samo: krkati, hrkati, čmavati i groktati, / biti gnusna, ogromna, drhtava plazma: / a time prestaje ova pesma i nastaje krvavo otupljenje«.[11] Telo raste u dosadi: svest, kao *ciljna* svest, okrenuta objektima svoga cilja, svetu, iščezava, rastvara se u Telu, a zajedno sa njime rastvara se i svet: ako Rastko Petrović, u ovome dosađivanju, kao u besciljnosti, »prepoznaje« u sebi »Starog Slovena«, to je zato što je za njega narod starog slovenstva nekakav narod apsolutne telesnosti, onaj narod paganskog orgijanja iz *Burleske Gospodina Peruna Boga Groma,*[12] kao narod apsolutne besciljnosti, narod kao veliko Telo, koje orgija u dosadi: *Burlesku Gospodina Peruna Boga Groma* pisala je ova dosada, ovaj Rastko Petrović koji, dosađujući se, postaje »Stari Sloven« (» . . . onda mi je dosadno, onda sam opet Stari Sloven«): stvarni junak *Burleske* je Telo, a jedina njegova akcija jeste orgijanje, u kome se erotska pomama smenjuje, na mahove, sa ratovanjem (koje je tu, kao i lov, takođe orgijanje, pa zato sa erotskim orgijanjem čini nerazorivo jedinstvo): orgijanje, kao jedina »akcija« dosade, »moćna uzletanja u krvave kaše, utapanja« Tela, koje bi da ispuni sobom »sve razmake, sve šupljine«, koja prodire u jezik, osuđujući govor na ovo drhtanje »drhtave plazme«.

To je Telo, kao apsolutna konkretnost apsolutne besciljnosti, koja razara svaki cilj, ali i svaki oblik: ono lomi poredak logičke (apstraktne) linije duha, ali i poredak pesme, okrećući se, u ovome »drhtanju«, od jednoga do drugog objekta ove besciljne (samociljne) konkretnosti (samociljnoga Tela), koja ne pristaje ni na koji objekt: pesma nije napredovanje, evolucijom misli i slika i poetske ideje, već protivurečno-neočekivano, *zrakasto,*

[11] *Pustolov u kavezu*

[12] *Izd. Sveslovenska knjižarnica M. J. Stefanovića i druga,* biblioteka *Albatros* (urednici Stanislav Vinaver i Todor Manojlović), sveska treća, Beograd, 1921.

košmarno-disperzivno smenjivanje unutrašnjih pejzaža duha i tela, igrom asocijacijā čiji osnovni vid jeste vid *nepredvidljivosti* budućeg. Neznanje cilja jeste znanje nepredvidljivosti. Ta nepredvidljivost je delo ove telesnosti kao alogičnosti, koja u sve forme kontinualnosti (kao u suštinski logičke forme progresije ne sáme misli, uzete apstraktno, odvojeno od slike i ritmičkog svoga ozbiljenja, nego u totalitetu sa njima) unosi diskontinuitet, tako da su to diskontinualne serije neočekivanih preobražaja (» . . . tamo gde je nekada bio dugački vidik planina, / jedna noga, jedna glava, jedno smejanje bez trajanja«), praćenih ushićenjem i strepnjom, radovanjem i užasavanjem, melanholijom koja se, neočekivano, smenjuje sa neodoljivom potrebom za smehom, za grotesknim i karikaturalnim. Neočekivanost asocijativnih serija, neočekivani ritmički zaokreti, diskontinuitet koji prodire u postavljena asocijativno-ritmička rešenja, to je *nemogućnost predviđanja ili čudo:* to je odbijanje »znanja«, koje je znanje o kauzalnom, uzročno-posledičnom poretku, odbijanje sopstvene moći (vlasnosti), kao moći predviđanja, ili moći za poredak, koji se oseća kao »kavez«: to je *htenje sopstvene nemoći* (neefikasnosti, nesposobnosti predviđanja), *kao same moći čuda,* ili prvine: čudo je ono što se događa prvi put, kao *»Ogroman, istinski prvi put noćas, mesec žut«,*[13] čudo je budućnost koja se otrgla od prošlosti, cezura u istoriji, *prvina* koja, s onu stranu iskustva ili poretka, zaprepašćuje, plaši i ushićava, kao što plaši i ushićava svaki lom poretka ili prvi dan sveta i postojanja, koji se vraća upravo kroz taj lom poretka:

Čudo, Gospode, veliko čudo!
More: ono! ono! svud more!
Mi smo se peli uz planine
A kroz granje i kroz gore
Modra,
Strašna — riblja — večera.

Čudo, bože! ogromnog čuda!
Reči nam zvižde brže no kuršumi;
Bože, spasi dušu našu u prašumi

(Ovo o jednom pesniku). Tu se ništre granice između oduševljenja (»Čudo!«), koje vraća jezik, u ovome otkriću čuda kao prvine,

[13] *Putnik* (posvećeno: *Stanislavu Vinaveru); Kritika,* 1921, II, 11—12.

kao prvoga dana, pre iskustva iskristalisanog u poredak, prvome svome danu, koji je dan uzvika i krika (koji kida rečenicu, otima se od nje, onako kako se otima od poretka: »More: ono! ono: svud more!«), i straha (pred »prašumom« što buja tamo gde se lomi poredak: buja kroz njegove naprsline: »Bože, spasi dušu našu u prašumi!«). To je »ogromnost«, koja je neobuhvatna (jer se otima od poretka), i koja zato ushićava i prestravljuje, prvi dan ili »ogromnost«: to je čudo, u koje posvećuje »ogromnost«, kao svet »bez mere« koji prodire u sistem »mera«, kao u sami sistem oblika, poričući ih iznutra, u samome njihovom korenu, ne dozvoljavajući im da se uspostave, i osuđujući ih tako da »igraju«: čudo koje, »ogromnošću«, osuđuje na ekstazu, ne-predvidljivo i diskontinualno; čudo (kao samo čudo diskontinuiteta), koje odbija kauzalni poredak, odbijajući predvidljivost, ali koje zato odbija i oblik.[14] Čudo raduje *(udivljuje:* Rastko Petrović je uvek *udivljen),* kao obećanje nepredvidljive slobode, ili pustolovine, ali ono takođe ispunjava zabunom, i strahom, u toj slobodi-nepredvidljivosti, ili u tome iz-igravanju očekivanog, u toj »prašumi« kao jedinom mogućnom »pejzažu« nepredvidljivosti: u pejzažu »ogromnosti« i »bogatstva«, koji oslobađaju od

[14] Zato se isključuju »savršenstvo« oblika i čudo. Estetizam je nepomirljiv sa čudom: kod Dučića, na primer, nema čuda. Šta je »savršenstvo« oblika, ako ne puno ozbiljenje predviđenog, tako da je ono uvek obolelo od neke starosti, jer je starije od sebe samoga? Estetska senzacija, do koje tu dolazi, zaista je senzacija *zadovoljstva,* i to zbog ovoga ispunjenja očekivanoga: pesnik tu ne zna više od nas, nego samo »ume« da kaže ono što mi ne umemo. On nam laska, potvrđujući naše iskustvo, naše predviđanje. Nema otkrovenja, i zato ima »savršenog« sklada. Čudo, kao nepredvidljivost, razbija sklad: ono razbija poredak iskustva, u kome je puni sklad jedino mogućan. Ono razbija iluziju naše moći, koja je, stvarno, moć ovoga poretka; moć čuda je nemoć poretka. Treba, na neki način, pristati na sopstvenu nemoć, da bi se ostvarila moć čuda: moć nepredvidljivog, koje se ruga našim namerama, našoj vlasnosti. Pre Četrnaeste, za ovu *moć nemoći* znao je samo Dis. Usred sveta vlasnoga i samovlasnog racionalizma, kulta »savršenstva« kao savršeno sprovedene namere, kao tipično buržoaske savršene adekvacije sredstava postavljenom cilju (kao moći koja trijumfuje i onda kada govori o nemoći: koja je moralno dvolična), on je čovek izigrane namere, promašenih ciljeva, pod pretnjom nesklada, i konfuzije, ali u bezazlenosti koja je, jedino, sposobna za otkrovenje, jer je jedino sposobna da povezuje nepovezivo. Otuda je duh tog Disa, koji je *»smeten, ružan,* sav zapahnut mirisom duvana, pun šlajma i kašlja«, Rastko Petrović voleo da vidi »naslikan u dugoj beloj odeći prvih hrišćana, sa jagnjetom na kolenima i detinjskim osmehom na usnama«: njegove takozvane »nedovršene pesme«, iz izgnanstva (»Ne javlja mi se. A ima kad . . . «), za Rastka Petrovića su »besprimerno prosti stihovi«: ni »kantici prvih hrišćana nisu mogli biti nadahnutiji«. (U tekstu o Tinu Ujeviću, *Svedočanstva, 1. broj, posvećen Ujeviću, 21. novembar 1924.)*

»kaveza« oblika (kao »kaveza« datoga poretka, koji se neprestano reprodukuje svakim oblikom), ali oslobađavajući, ovako, »prašumu« bez-obličnog, neartikulacije. Pesma postaje (pesma: govor neizgovorljivog), kao i onaj što je piše, zavetovan čudu (njemu, koje je utoliko više život, ukoliko je život, tu gde jesam, u ovome svetu, manje mogućan: ukoliko je on nemogućan, ili samo čudo), »ogromna plazma sred dahtanja«, ili, čak, *»čudovište bez oblika«:* šta može drugo da bude, i u egzistenciji i tekstu, ovaj ekstatičarski vernik čuda, kao apsolutne prvine (kao života koji je apsolutan jer je prvi put: jer je *u punoći jedinstva, pre vremena i pre istorije: pre diferencijacije),* ako ne to »čudovište bez oblika«:

Sitosti, sitosti, svuda na hiljade!
To zadovoljenje pohote samo uspe da me načini čudovištem
što drhti, dahće, zviždi od trbušnosti i zasićenja:
ne znam (šta me se tiče) da li priroda mora da me prizna,
ali je prevazilazim.
Kao ogromna plazma sred dahtanja,
žvaćem oblake zelene, šuštave,
sva moguća društva i slave
komika su tada;
pa da opštim, zaboravim da dajem ugovorene znake,
već se utapam u besprimerno otupljenje,
i varim, varim, podrigujući, svu tu zbrku koja mnoge
očarava,
pa i kao čudovište bez oblika, bez sklada, ja ipak
nadmašavam

(Pustolov u kavezu). To je apsolutnost, ili jedinstvo: »ogromna plazma sred dahtanja«, ono što je apsolutno podudarno sebi samome, ili »sitost« (kao prezasićenost u ovoj apsolutnoj podudarnosti), koja utapa u »besprimerna otupljenja«, jer je sama ta »besprimerna« otupljenost: ono što, zatvoreno u svojoj apsolutnosti, ne opšti, što ne daje »ugovorene znake«, za koga su »sva mogućna društva (. . .) komika«, ali koje je, zato, ovo »čudovište bez oblika«: gde prestaje društvo, prestaje oblik.[15] To je

[15] Zato društvo ne pristaje na ovakva raz-oblićavanja. U ovome »čudovištu bez oblika«, ono vidi odmetanje od norme (od »oblika«, »sklada«): za njega,

bez-obličnost u koju posvećuje prvina, onaj *»čovek-mnogo«*, kao čovek »ogromnosti« ili »bogatstva«,[16] ali koga prevazilazi i razara ovo »mnogo«, razarajući svaki njegov oblik (tu je svaki trenutak početak, koji ne zna za prošlost, ali koji ne zna ni za budućnost: koji ne zna za vreme, i zato ne zna za razvoj ili uobličavanje), i čija svest, dok ova apsolutnost prodire u nju, ne može a da ne nasluti ovu razarajuću nemogućnost »bogatstva«, ili nemogućnost samoga sebe kao čoveka tog »bogatstva«.

Ono što je Rastko Petrović otkrivao, ne želeći to da otkrije (ono što mu se sámo otkrivalo: što je stvarno bilo *otkrovenje)*, jeste upravo ta nemogućnost čoveka »bogatstva«: to je slutnja (u očajavanju, što se čuje na dnu svih njegovih ushićenja i udivljenja) da *»bogatstvo« ne pristaje na nas,* da smo osuđeni na siromaštvo, na delimičnost života, i na nezadovoljstvo zbog toga; ali i više (i, za njega, sigurno poraznije): da je žudnja za

pitanje oblika, bez obzira na sadržinu tog oblika, ostaje *moralno* pitanje. *»Otkrovenje* je delo nasledno opterećenog čoveka, seksualnog manijaka, degenerika« (M. Milošević, *Novi list,* 1922—23, I, 265); uopšte, to je pretnja životinjstva, agresija na Duh (Sima Pandurović, povodom *Otkrovenja, Razgovori o književnosti,* I, Beograd, 1927; Živko Milićević, *»Otkrovenje« Rastka Petrovića, Politika,* 1923, XIX, 5313; Vladimir Velmar-Janković, *Jedna književna zloupotreba, Novosti,* 1924, IV, 941). Čak je i Isidora Sekulić, koja je osetila »temperament« Rastka Petrovića (iako ugrožen banalnošću: »I još je Rastko Petrović kao zmaj, koji udara repom da se zemlja trese, koji je ognjen i silan, oko kojega je čar i bajka, ali je sasvim blizu te zmajevštine obična istorija o devojci koja zmaju večeru kuva i u krilu mu glavu bišti«), proricala kako će taj »temperament« » . . . jednoga dana tuđ i neožaljen ‚umreti od prskanja damara'«: »I još je Rastko Petrović temperament nad svakim temperamentom naše poezije; temperament jedan, da za tili čas u šačicu sažeže svoje lude učitelje, koji ga gone da sablažnjuje sve što je Bogu i Lepoti odgovorno za opšti čovečanski smisao; temperament, koji će, ako ostane ovako kako jeste, jednoga dana tuđ i neožaljen ‚umreti od prskanja damara'« *(Nova Evropa,* 1923, VII, 2). Marko Ristić, u *Tri mrtva pesnika,* navodi ove reči Isidore Sekulić kao reči »priznanja«, ali i kao reči sa »neshvatljivo profetskim završetkom«: kao reči predskazanja smrti Rastka Petrovića, koji je umro »tuđ i neožaljen«, kao emigrant u Americi, u Vašingtonu (15. avgusta 1949). Međutim, i ovo »profetstvo« je, kao i svako prorokovanje, samo afirmacija jednoga stava: onaj koji neće da »sažeže svoje lude učitelje, koji ga gone da sablažnjuje sve što je Bogu i Lepoti odgovorno za opšti čovečanski smisao«, biće sâm »sažežen«: umreće »tuđ i neožaljen« zato što se otuđio od »Boga i Lepote«, od »odgovornosti za opšti čovečanski smisao«, — zato što ne daje »ugovorene znake«, što je »čudovište bez oblika«, za koga su »sva mogućna društva (. . .) komika«.

[16] » . . . Ne, kao što je preporučivao Niče, da bi se podigao jedan natčovek, već da bi jedan *čovek-mnogo,* jedan zasitljivi čovek zadovoljio sebe, i omogućio sebi dalja zadovoljenja« (Probuđena svest).

apsolutnim životom, nužno, žudnja za ovim »otupljenjem«: za samo-ništenjem (pravcem onoga: »varim, varim, podrigujući«). Tu, u žudnji za prvobitno-jedinstvenim; kao apsolutno-vansvesnim (van-obličnim), u kojoj misao hoće da se vrati Telu, kao što Sin hoće da se vrati utrobi Majke, i u kojoj činjenica rođenja pokušava da se utopi, do zaborava, u čin beskonačnog rađanja (u *čin,* koji je kao rastvaranje ove *činjenice),* egzistencija, koja je egzistencija ovoga *rođenog,* tog Sina (te činjenice?), u žudnji za punoćom okreće se protiv sebe, i nezadrživo teži pre-egzistenciji ili ništavilu, u apsolutnom nesporazumu na koji osuđuje žudnja za apsolutnim. (Pa je, i ovde, taj apsolutni nesporazum žudnje za životom kao žudnje za smrću, nužna egzistencijalna »forma« apsolutnog?) Ako se pesnik *Otkrovenja* užasnuo od rođenja, kao niko drugi u ovoj kulturi, otkrivajući u njemu sami *zločin* (Sina nad Majkom), a u kolevci (rođenog) samu Apokalipsu, to je iz njegove apsolutne žudnje za životom: apsolutni život, kao negacija svega pojedinačnog, *rođenog,* nužno je i samonegacija Sina, kroz njegova kajanja: rođenje je greh, čak zločin, a kolevka sina Apokalipsa Majke jer je Apokalipsa jedinstva Majka-Sin. (Nije li Apokalipsa, kao apsolutna propast, negativna afirmacija ideala apsolutne nađenosti, ili jedinstva?)[17] Poziv na povratak

[17] Lična istorija ima tu, svakako, svog udela, ali ova žudnja za apsolutnim životom hrani se tom istorijom, pretvarajući je u svoje sredstvo, pa je čak i modelujući po sopstvenom usmerenju. Rastko Petrović je sebe tumačio i prikazivao, u stihovima, psihoanalitički, kao nekoga ko je »prerano rođen« (» . . . Jer rođen posle sedam meseci trudnoće«, — *Ovo o jednom pesniku),* i ko se užasava na pomisao da mu je kolevka bila Apokalipsa (» . . . Nikada, o, nikada neću izdvojiti košmare od jave! / Nikada! Užas: ako je meni ovakvom apokalipsa poreklo! / O, hoću da znam koliko je za mnom tad krvi isteklo«, — *Noć Pariza, Sa poslednjeg snimka materinog),* ali u gladi za apsolutnim životom, koji je utoliko nužnije u pre-egzistenciji što je više ova egzistencija samo egzistencija uskraćenosti, *svako* rođenje je »prerano« i, čak, svako rođenje je Apokalipsa: prosuta krv jedinstva Majka-Sin u pre-egzistenciji. To je žudnja za apsolutnim, koja »manipulira« biografijom. Iza stihova Rastka Petrovića, u pesmi *Noć Pariza:* »Majko, otac moj beše li zver / Kraj tebe, il samo istoričar« jeste biografska stvarnost Rastka Petrovića, koji je rođen kao *trinaesto* dete Mite Petrovića (» . . . beše li zver«), poreskog činovnika, ali i *istoričara,* autora obimnog dela *Finansije i ustanove obnovljene Srbije,* u dva toma, i *Uspomene iz srpsko-turskog rata 1876—78;* ali, to pitanje »zver (. . .) il samo istoričar« ne ide iz biografije Rastka Petrovića nego iz njegovoga neo-varvarskoga nemirenja sa istorijom, iz onoga: »Šta istorija! Šta Kaledonija!«, ili (u istoj pesmi *Pustolov u kavezu):* » . . . pa ipak ja hoću da pušim tela, a mnogo me briga: istorija«. To pitanje postavlja »zver« protiv »istoričara«: onaj koga najviše »zaprepasti« istorija u knjigama o fiziologiji, i koji je »zver« pre-egzistencijalnog, pre-svesnog

Majci, u njenu utrobu, po čijim »vratima« kucao je Rastko Petrović kao da doziva pogled Frojda, i u slavu psihoanalize, ali, stvarno, u nadi i u strahu (» . . . Ah, jedan dva! ah, jedan dva!«), jeste poziv na samoubistvo rođenog: poziv na raz-obličavanje oblika, u afirmaciji apsolutnog, koja je ovaj pokušaj samonegacije, na putu ka »čudovištu bez oblika«. — *»Mesto utroba da ga obvija, eto sudar«:*[18] beskonačna plodnost, dok prividno slavi plod, stvarno ga poriče; nemogućna bez ploda, ona u plodu nalazi svoje okončanje. To je Majka, koja u Sinu nalazi Apokalipsu: plod je uvek preran, Sin je »prerano rođen«; »delo« je »prerano«: dok se stvara, ono se i odlaže: oblici se raz-obličavaju, »ogromnost« čini da »sklad« puca: tek najavljeni »sklad« je, u problematičnoj koherenciji, u iskušenju »plazmatičnosti«, u izazovu udesa »plazme sred dahtanja«. Jedinstvo je *»plazmatično«*, »sitost« je »plazmatična«: onaj »čisti san«, »od svega čedan, kao da je u trbuhu neke matere«, jeste »plazmatičan«: to je zagnjurenost u ovu »plazmu sred dahtanja«: materija sveta »van ovog«, tog sveta idealnog jedinstva, plođenje-plod (čin-činjenica) u prvobitnosti, jeste od materije plazme. Otuda se tu meša udivljenje, pred obećanim jedinstvom, sa strahom, sa užasom od ove »plazmatične« bezobličnosti; i otuda, u ovom oduševljenju apsolutnim životom prvobitnosti, koji iziskuje samorazaranje, neostvarivanje, diskontinualnu »skokovitost«, ekstatičnost, zadržavanje na jednom mestu, ni tamo ni ovamo, napred — natrag (»Ah, jedan dva! ah, jedan dva!«), dvoglasje krajnje protivurečnosti, koje je nemogućno razdvojiti na glas afirmacije i na glas negacije, na radost i na očajanje, u radosnom očajavanju i u očajnom radovanju, tako da je pesma *Otkrovenje*, kao pesma Sina koji tek umirući radosno vraća se Majci (ponavljajući njen put, ali obratno: nije li njena smrt u njegovom rođenju, i ne bi li,

i pre-istorijskog, jedinstva, *protiv* istorije i istoričnosti (protiv »istoričara«). To je apsolutno jedinstvo (Majke sa Sinom) protiv vremena i istorije: nesvesno (utroba Majke) protiv svesnog (Oca): Frojdova psihoanaliza ovde je samo model, i tehnika, ove žudnje za apsolutnim jedinstvom, ona je samo aktuelni *kulturni vid* ove žudnje, možda jedini način njenoga »mirenja« sa istorijom; kada Rastko Petrović poseže za sopstvenom pred-istorijom, on kao da dokazuje kako »I prošlost pre našeg rođenja, i istorija zavisi od našeg izbora«, jer »Čovek je nepreglednosti životinja, to jest zver čije su čeljusti razjapljene prema beskrajnosti«, pa zbog toga »uzroke njegovih oboljenja treba tražiti ne u njegovoj prošlosti već na jednoj pravoj liniji između njega i bezgraničnog« *(Probuđena svest)*.

[18] *Ovo o jednom pesniku.* (Sa posvetom: *Milanu Dedincu;* i sa napomenom: *U Beogradu, X 1922. Poslednja pesma Otkrovenja.)*

zato, njegova smrt bila ponovno »rođenje« Majke?), isto toliko pesma života koliko i pesma smrti, kao u samoj prvobitnosti, koja je apsolutna zato što ne zna za razlike (za diferencijaciju): koja je »prljava«. Apsolutnost (nediferenciranost) je »prljava«; Rastko Petrović je »prljav«, onako kako je »prljavo« ovo rođenje Sina kao umiranje Majke, ili onako kako je »prljavo« ponovno rađanje Majke (vraćanje »domu gde se ne vraća«), kao ubistvo (samoubistvo) Sina: onako kako je »prljava« afirmacija kao negacija, ili biće kao ne-biće, to apsolutno biće, ta »plazma sred dahtanja«, ili »smrtni košmar«: »O crvenilo mi doteče iz matere, Svetlost, čuj, iz doma gde se ne vraća. / . . . / Ali umrli već dom gde se ne vraća / Odvući će me tajnom do mesta smrtnog košmara / I neće mi reći niko tad — koja je staza najkraća / Do spasenja: No umreću, vidim, od prskanja / Damara«.[19] Zato ovo apsolutno Telo, taj »dom gde se ne vraća«, to »crvenilo« krvi Majke i krvi Sina, crvenilo krvave »plazme«, u »smrtnom košmaru«, ushićava i ispunjava strahom:

Skoro me plaši silna mudrost ove ruke, —
Moj mozak je nemoćan da bude gospodar svih njenih pokreta
(Ne, duhovnost mojoj pustolovini mišićnoj samo smeta!)

(Dvadeset neprikosnovenih stihova). Ovo: »skoro me plaši« nije samo posredni izraz apoteoze ovoj »mudrosti ruke«, već i ta apoteoza, ali i strah kroz nju, apoteoza koja je izvorna samo ako je u strahu, uprkos svoj volji za životom, kao što san o apsolutnom, ne-svesnom Telu, može da bude sanjan samo sa ushićenjem duboko prožetim strahom (ono: »Modra, / Strašna — riblja — večera«, ali i ono: »Bože, spasi dušu našu u prašumi!«): »silna mudrost ruke« prevazilazi mudrost poimanja, ruka se odvaja od volje, od svesti, ona ima neki *svoj* život, ona se produžava po volji nekoga drugog, natpojamnog, nedokučnog uma, s onu stranu razumskog, i s onu stranu Ja. To je nad-individualno, u kome Ja ne može da prepozna sebe, nego se u njemu gubi, kao u »prašumi«, gubeći sebe (postajući *Neko),* a nalazeći boga. To je ruka iracionalnog apsolutnog Tela, onaj bog, kao nad-individualnost, kao nad-istorija (treba li, baš ovde, pred ovom zastrašujućom »mudrošću ruke« kojoj »duhovnost samo

[19] *Tajna rođenja*

smeta«, ponovo oslušnuti ono: »Šta istorija! Šta Kaledonija«?), bog koji se javlja pojedincu »kroz mudrost seksa i apetit njegov«, »preko sile njegovoga rođenja i sile mogućnog rođenja njegovog sina, čime je ovaj bez prestanka opominjan na zakon podjarmljenosti ili na prirodu: sem ako religija ne propoveda individualnost, a onda sumnja Tomina, razbijena u njegovoj samo ličnosti, s pravom može nastaviti da živi u tebi. Imam li prava ja da očekujem da će se bog, ponaosob, meni javiti? Vidim božanstvo, spojen sam s njime, u ekstazi sam«.[20] Svakako, ima u ovome bogu, koji opominje »na zakon podjarmljenosti«, i straha ovoga »pustolova u kavezu«, ovoga pobunjenog prvobitnika koji je uzvikivao da je dosta njegovo telo ispaštalo, i da je vreme da ode u Raj, zbog pretnje isključenja iz Crkve, povodom njegovih stihova u tekstu *Spomenik putevima,* o Hristu kao afričkom bogu plodnosti, sa ogromnim udom: »Da, lirike / Naš Hrist sad u vrtu / Okrugao i crn od mahagovine / — Muški mu znak dopire do kolena«;[21] ali, nije li i taj Hrist upravo onaj kome se bog javlja »kroz mudrost seksa i apetit njegov«, i to tako da »mišićna pustolovina« njegova postaje ova religijska pustolovina, kao pustolovina objave boga (apsolutnosti, nad-individualnosti) kroz Telo, koje je s onu stranu individualnosti, pojedinačnosti, onoga »ponaosob meni«? Rastko Petrović hteo je ovoga boga, onako kako je hteo Telo, ili onako kako nije hteo »individualnost«:[22] to je bog pre-svesne ili pre-individualne prvobitnosti (apsolutne »primitivnosti«), koju hoće ovaj Sin pobunjen protiv sebe, na putu povratka Majci: bog »individualnosti« sukobljene sa samom sobom, bog nad-individualnog (iracionalnog) Tela, ili samo to božansko Telo (to Telo obogovljeno u nemirenju sa »individualnošću«), bog koji traži da Hristu »muški znak (. . .) dopire do kolena« (koji »varvarizuje« Hrista, pogledom Rastka Petrovića očito zagledanog u neko afričko božanstvo), i koji govori »mudrošću ruke«: bog koji ushićava, ali koji i plaši, kao ta »mudrost ruke«, neizreciva, nedosežna, i koja, u svojoj nadpojamnosti, neizrecivosti, kao da više nije *moja* ruka, jer se moje Ja rastvara u njoj, nego ruka *mene:* ruka koja me drži, u čijoj sam vlasti, kao u samoj vlasti »prirode«, »podjarmljen« njoj, kao podjarmljen »prirodi«, ili ovome bogu, tako da *ekstaza,* dok pokušavam da pišem telom (da me pisanje ne odvoji od tela, da u pisanju ne zaboravim telo, kao što ga zaboravljam?), »na podu, klečeći, nadvijen na hartiju, nalakćen na ruku u kojoj se drži pisaljka, tako da celo telo svojim naporom učestvuje u beleženju ekstaze«,[23] jeste ova ekstaza koja treba da vrati Telu, koje je na početku (to Telo, a ne reč, kao Logos), u radosti tog obećanog vraćanja Telu, »mudrosti ruke« (» . . . spojen sam!«), ali i u strahu (»skoro me plaši . . .«), jer nestajem u van-svesnom, u iracionalnosti, kojom zrači ta »mudrost ruke«.

Ako je Rastko Petrović, na svojim putovanjima (onim imaginarnim, u paganstvo »Starih Slovena«, ali i u onim stvarnim: u Srbiju, u Makedoniju, u Afriku), čuo, prvi u ovoj kulturi, škripu točka seljačkih kola, kao najbasnoslovniju muziku, čuo je on to sluhom prvobitnika-ekstatičara, koji je zavideo »knezu Potemkinu« što je umro »na drumu, / Kad točak razgliba glinu žutu«,[24] zato što žudnja za apsolutnim, za beskrajnim (za »ogromnošću«, za onim što je »bez mere«), jeste neumitno žudnja za smrću, ona koja će da izmami Rastku Petroviću povik: *»Na točak. Neka točak smrvi me, kad krene«:*

Braćo moja, drumovi su naši beskrajni!
Natovarena su velika kola seljačka.
Na točak. Neka točak smrvi me, kad krene,
Svojom velikom ljubavlju za putovanjem
Neka smrvi me. Drumovi su naši beskrajni,
Gore su tako tihe, plandišta tako široka,
Svih puteva za mene ljubav je preduboka,
Svi vele: dođi, dođi, trpeljivi ljubavniče,
Zaškripala su velika kola seljačka

[20] *Probuđena svest*

[21] *Putevi,* 1922, br. 1. — Patrijarh Srpske pravoslavne crkve najavio je, u razgovoru, objavljenom pod naslovom *Kod Nj. S. Patrijarha — Patrijarh o sazivu Sinoda o našoj modernoj književnosti,* u *Samoupravi* od 26. februara 1922, mogućnost isključenja Rastka Petrovića iz Crkve, zbog ovih stihova. (V. o tome još: Dimitrije D. Živaljević, *Crkva i književnost; Budućnost,* 1923, III, 5, i Damaskin Grdanički, *Napad na Rastka Petrovića zbog pesme Spomenik; Politika,* 25. I 1923.) U drugome, februarskom, broju *Puteva,* za istu godinu, Rastko Petrović objavio je *Izjavu,* pravdajući se kako je to samo crnački fetiš, »u egzotičnom pejzažu«: » . . . Kako sam i sâm religiozan, to mi izgleda čudno da se prilikom mojih stihova moglo prići bogohuliteljskim interpretacijama«.

[22] Nije beznačajan podatak: svoje napise, objavljivane u dnevniku *Politika* između 1925. i 1930, potpisivao je: *N. J. (Nemam Ja).*

[23] *Probuđena svest*

[24] U pesmi *Putnik.*

(Slovo žeđi).[25] Odakle: »Na točak, neka točak smrvi me . . .«, ako ne iz žudnje za beskrajem, koja je žudnja za samogubljenjem (samozaboravom), za oslobođenjem od sopstvene svesti (koja je i samosvest: koja ne prestaje da me vraća meni samome)? Umreti na drumu, kao ovaj knez Potemkin, »Kad točak razgliba glinu žutu«, to je ideal, što je u samome jezgru ovoga povika: »Na točak. Neka točak smrvi me . . .«; u tome »Na točak«, jeste suštinski Rastko Petrović: onaj *neo-varvarski* prvobitnik koji je morao da se popne na ova »arhaična« kola seljačka, jer su njegova putovanja u Srbiju i Makedoniju isto što i njegovo putovanje u Afriku: putovanja u arhaične kulture, u žudnji za prvobitnošću (pa zato njegova Majka može da se zove i Makedonija, Srbija ili Afrika),[26] ali to je i onaj *ekstatičar,* u trajnom sukobu »beskraja« (nad-individualnog jedinstva) i »individualnosti«, ne-svesnog i svesnog, kao u rakljama onoga *dualizma* »pozitivnog i mističnog života«, koji je on nalazio (ne slučajno — baš on?) u stvaranju naroda, u tome smislu što se »akcija (. . .) oslobađa onog što bi prečilo njeno ostvarenje«, a čemu »odgovara naročito mesto u onom rasnom svetu irealnosti i naročita kazna mitologičnosti«.[27] Tu *»kaznu* mitologičnosti« hteo je Rastko Petrović, kao najvišu nagradu, kao iskupljenje: njome se točak »kola seljačkih« odvaja od »akcije«, od njenoga »pozitivnog duha«, pa postaje točak ove »kazne mitologičnosti«, ovoga »rasnog sveta irealnosti« koji počinje tamo gde prestaje »pozitivan duh«, i koji, zbog toga, zahteva ekstazu: u ekstazi, Rastko Petrović kao da pokušava da iz-igra taj »pozitivni duh«,

[25] *Hipnos,* 1922, br. 1; posvećeno: *Mojim prijateljima, hipnistima.* (Objavljeno, pre toga, u francuskom prevodu, u časopisu *Action,* maj 1921, br. 7, pod naslovom *Le Mot de la Soif.)*

[26] U Afriku je putovao krajem 1928. Godine 1930, objavio je putopis *Afrika,* u izdanju *Gece Kona,* a godine 1931, u ciklusu *Slučajne pesme,* i stihove *U savani! . . . to beše! (Srpski književni glasnik,* 1931, XXXII, 8), u nastojanju da se prožme poezijom crnog kontinenta, u ushićenju »drugim mitom« i drugim »bogom« (» . . . To beše jedno drugo nebo nada mnom, / To behu druga sazvežđa nada mnom, / I Južni Krst sijaše salomljen; / To beše jedan drugi mit nada mnom; / Drugi bog nada mnom«), ali sa težnjom za vrhunskom svedenošću izraza: »Sunce koje naglo svanjuje / Vidi poslednju zver kako nestaje; / Al oni što su crni još spavaju: / Mirne zvezde / U tamnoj noći njinog tela još blistaju« (pesma *4),* i u sve moćnijoj rezignaciji: »Mnogo onoga što je bilo i onoga što će doći, / Ništi me, / Ono malo, što ostane, / Peva. / — / Nesreće rastu kao nokti, / A suza u srcu ogromna je« (pesma *2).*

[27] *Pozitivni i mistični život našeg naroda*

da se oslobodi od njega (»Na točak!«), onako kako je to pokušavao da postigne svojim putovanjima, koja su nedvojbeno ekstatičarska.[28]

[28] To je ono što taj »pozitivan duh«, kao duh »akcije«, ne dozvoljava. Jovan Popović je, povodom knjige *Ljudi govore,* u časopisu *Stožer,* 1931, II, 3 — 4, pisao da je to »vrlo dobra lirika, lirika utapanja u celokupnost prirode, sa željom da se diše kao biljka«, ali da je to bekstvo od socijalne odgovornosti, izraz nesposobnosti da se ide do krajnjih konsekvenca sopstvene pobune: Rastko Petrović je »instinktivno osetio (jer on je nada sve čovek instinkata i podsvesnih preživljavanja) da bi konzekventnost njegove prvobitne pobune odvela do jednog stava opasnog i teškog i koji bi zahtevao da odbaci građanski komoditet«. Ovaj zahtev za »konzekventnošću« prvobitne pobune, u ime revolucionarne akcije, jeste zahtev za ideologizacijom i, zato, »racionalizacijom« neo-varvarske pobune Rastka Petrovića, i, kao takav, *negacija* te pobune. To je onaj isti »pozitivan duh«, kao duh »akcije«, za koga je svako okretanje prvobitno-mitskom (»kazni mitologičnosti«) bekstvo od »stvarnosti«, neka vrsta »uspavljivanja«, na koje pozivaju »modernisti«, pošto »traže da se čovek ‚vrati na mitske i mitološke dubine i daljine', kao što je to formulisao jedan od protagonista našeg modernizma, a to znači da se bajoslovnim kazivanjima uspavljuje u zanos sna i snoviđenja« (Milan Bogdanović, *Literatura kao saučesnik reakcije, Narodni univerzitet,* br. 36, Beograd, 1949), i to stoga što »Mit je bajka, a bajka je uspavanka a samo se kroz uspavana stanja čovek uznosi i odbegava, ide ‚duboko i daleko', što isto tako znači i iznad i izvan« (Bogdanović, *Slom posleratnog modernizma, Danas,* 1934, I, 3; v. takođe u navedenoj brošuri i u Bogdanovićevoj knjizi *Stari i novi,* III, izd. *Prosveta,* Beograd, 1949). Naravno, mit je »uspavanka« zahvaljujući totalnom ignorisanju njegove fenomenologije; ali on je »uspavanka« i po invektivama »pozitivnog duha«, za koji je stvarnost, bez »zanosa sna i snoviđenja« esencijalno Dobro, dok je »zanos sna i snoviđenja« Zlo, jer je napuštanje ovoga Dobra. (Otuda je ta *obogovljena* stvarnost, sama sobom, *jemstvo moralnosti, kao bog,* pa je zbog toga i realistička literarna metoda vrhunska moralna metoda: onaj, dakle, »ko se oslanjao na podloge realizma, ko, dakle, nije prekidao veze sa stvarnošću, sa životom, sa čovekom, umeo je da sačuva izvesnu moralnu ravnotežu i da ne izgubi put čak ni onda kada ga, možda, i nije dobro video, niti ga određeno znao«, — *Literatura kao saučesnik reakcije).* Očito, to je stvarnost koja »vidi«, i koja »zna« umesto nas; ali to je i stvarnost bez tela, ili stvarnost »pozitivnog duha«: *stvarnost kao fetiš civilizacije u kojoj je telo tabu,* u kojoj je telo izdaja te »stvarnosti«, onako kako je »vraćanje u varvarstvo« neoprostivo ogrešenje o tu civilizaciju: ogrešenje »modernizma«: istina, i ranije su evropski umetnici tražili inspiracije »u ranijoj, tuđoj, ili egzotičnoj umetnosti. Ali tu inspiraciju nikada nisu tražili kod nižih od sebe. Oni su svoju umetnost nadovezivali na krepku i zdravu civilizovanu umetnost. Današnji naraštaj je prvi koji je našao da se treba skotrljati niz celu padinu brega, do dna. (. . .) Današnji ‚mladi' su našli da treba ‚oboriti muzeje' i spaliti slike Leonardove i Ticijanove i polupati statue Mikelanđelove, (. . .) početi s anarhijom, s beoćanskim neznanjem, s crnačkom plastikom, s crnačkim jazz-bandom, ‚vorticizmom', ‚dadaizmom', s drugim primitivističkim ludostima u arhitekturi, muzici, poeziji, s amorfnim stihom, s mucanjem, s vraćanjem jezika na primitivnu parataksu, s ukidanjem interpunkcije, s ukidanjem gramatike; rečju, s ukidanjem svega onoga što je civilizacija s mukom stvorila, — s

Ekstaza je za njega isto što i putovanje: način da se izvrši »kazna mitologičnosti«: način oslobođavanja od »pozitivnog duha«, način da se otputuje iz carstva svesti (koje je carstvo »akcije«) u carstvo prvobitno-jedinstvenog, za koje ne zna »akcija«, nego samo zanos, u najvišim trenucima igre. To carstvo iracionalno-jedinstvenog, koje uopštava pojedinačnu svest, prevazilazeći je i utapajući u opštost prvobitno-iracionalnog, ili jedinstveno-iracionalnog, života »rase«, ili »vrste«, jeste najviši san putovanja i ekstaze, poslednji njihov cilj; ekstaza je, u tome smislu, upravo *ono isto što i putovanje, ali putovanje u mestu.* Tamo gde se otkriva nemoć putovanja (kao vraćanja u prvobitno-jedinstveno), otkriva se nova moć ekstaze, kao ovoga nemirenja ličnoga sa ličnim, u žudnji za apsolutnošću života, koja traži od točka »kazne mitologičnosti«: »Neka smrvi me«. To je dozivanje »vrste«, pokušaj samoubistva ličnosti u sebi, ovim ekstatičarskim iz-igravanjem pojedinačnosti kao pojedinačne svesti, naporom suštinski mističkim, za rođenje »vrste« ili »rase«. Ono što igra u ekstazama ovoga Sina »prerano rođenog«, to je njegovo nemirenje sa individualnošću, pa je zbog toga njegova pustolovina »pustolova u kavezu«, kao i kod nadrealista, pustolovina iracionalnosti »u kavezu« racionalnosti. Rastko Petrović je kritikovao nadrealizam, tvrdeći pored ostalog da ovaj zahtevom za ne-svesnim vodi životu »vrste«, a ne ličnosti (pošto je »fermentacija osećanja baš najdublji život ličnosti«, a podsvešću se može izraziti »jedino ono što je opšte, rasno i društveno, i prema tome neispitano«, zbog čega je »neprestani duhovni rad nužan (...) da se ta ličnost održi u nekoj individualnosti, i da se ne vrati u zajednički život vrste«), ali nema nikakve sumnje da je on svojom žudnjom za prvobitno-jedinstvenim bio upućen ne-svesnom »vrste«.[29] Ako je nadrealizam pronalazio »vrstu« ne tražeći je, samim svojim zahtevom za oslobođenjem ne-svesnog (kao nad-ličnog i protiv-ličnog), ovaj ekstatičar samim zahtevom za prvobitno-jedinstvenim bio je upućen na život »vrste«. Njegova kritika nadrealizma, koji vraća »vrsti«, razbijanjem ličnosti, u tome smislu protivurečna je njegovom osnovnom duševnom stavu, koji karakteriše pre svega težnja ka razaranju individualnosti: upravo ta težnja upućivala ga je novoj poeziji epohe, poeziji »čiste neposrednosti, čiste podsvesti« (»podsvesnih asocijacija«), kao i poeziji folklornoga stvaranja, i to tako što je on otkrivao njihovu *suštinsku* istovetnost, otkrivajući da se »poezija (...) automatizma približavala (...) i nehotice više narodu, našim brojanicama, ako se tako sme reći, no što je produžila umetnost koja je neposredno bila za njom«.[30] Žudnja za prvobitno-jedinstvenim, kao pre-svesnim, određuje na suštinski isti način i njegovo otvaranje modernoj poeziji (»podsvesnih asocijacija«) i njegovo okretanje anonimnoj »narodnoj« umetnosti, *mladićstvu narodnog genija,* kao genija pre-individualne, »kolektivne«, prvobitnosti. On je tražio i od moderne poezije i od umetnosti »narodnog genija«, izraženoj isto toliko u pesmi, vezovima, seljačkim ikonama, koliko u obrednim igrama, kao što su *dodole, rusalje,* igre o Đurđevome danu, uvek istu, nedeljivu, prvobitnost. Poezija ovde nije cilj (kao, uostalom, i u »mladićstvu narodnog genija«: u »primitivnim« kulturama, koje nisu kulture umetnosti, nego mita i religije), već sredstvo ove žudnje za jedinstveno-iracionalnim svetom prvobitnosti: sredstvo za iz-igravanje »pozitivne svesti«, na putu ka idealnom do-igravanju, ekstatičkim zanosom, jedinstva prvobitno-nesvesnog: reči su, za ovoga pesnika, koji je čitao Prusta i Džojsa, isto što su pokreti tela za dodolu Dokiju Stević, kojoj se divio, ili ekstatička moć »Milije Krajinca, iz Popovice, koji je mogao da ostaje u zanosu po 24 do 30 dana«,[31]

vraćanjem u varvarstvo« (Bogdan Popović, *Koja je umetnička vrednost crnačke plastike?; Srpski književni glasnik,* 1923, VII, 1, 2. i 3). To su reči konzervatizma, dovedene do najneporečnijeg ideološkog reakcionarstva, u stilu evrocentrizma (» ... kod nižih od sebe«). Milan Bogdanović, svakako, ne može da ih izgovori; ali, on govori (1949, 1950) iz istoga »pozitivnog duha« protiv »modernizma«, i zato je, *objektivno,* »saučesnik reakcije«: nemogućno je a priori biti za »stvarnost«, protiv »zanosa sna i snoviđenja«, a ne pasti u zamku »reakcije«. Stvarnost bez »zanosa sna i snoviđenja« jeste stvarnost bez tela: lažna stvarnost, ili stvarnost reakcije; jedino je u toj stvarnosti, kao u »kavezu« za telo, i moglo da dođe do obogovljenja tela Rastka Petrovića; do njegove poezije i tragedije neo-varvarskog »čudovišta bez oblika«.

[29] *Živo stvaralaštvo i neposredni podaci podsvesti*

[30] *Mladićstvo narodnoga genija; Pokret,* 1924, I, 19—20, 21—22, 23—24 (odeljak *III, Igra slobodnoga duha).* — U istom tekstu, u odeljku *II, Poezija mistike i neshvatljivog,* on, koji »rođen posle sedam meseci trudnoće, / Preturiv sve nesreće, želi da se vrati majci«, u *embrionalno* stanje, ističe hrvatsku narodnu pripovetku *Jaje harambaša,* gde je »kokošije jaje vođa jedne hajdučke družine. Mešanje mrtvih i delanje živih ovde je dobilo svoj pandan u mešanju u njino delanje jednog *embrionskog* života. Uticaj, da tako nazovemo, *natkolevskog sveta na ovaj svet realnosti* našao bi u našoj narodnoj umetnosti ne malo zanimljivih primera«. (Kurziv R. K.)

[31] *Pozitivni i mistični život našeg naroda*

ili isto što i formula vradžbina, mađijskih radnji; po tome, on je *dodola moderne srpske poezije,* ili *rusalja* njena, u igri »kraljica«.

Ono što on traži, isto je što traži zanos dodolski: oslobođenje od »pozitivne svesti«, vraćanje, zanosom, pra-izvorima prvobitno-jedinstvenog života.[32] Čak i njegovi esejistički napisi, u

[32] Ovo određuje i njegov pesnički odnos prema folkloru. Taj odnos je bitno ekstatičarski, i u tome smislu često pasivan: folklornu pesmu uzima on, ponekada, kao prosti pretekst za sopstveni zanos (kao pretekst koji ne dolazi do teksta, koji *tekst čini suvišnim).* Predavanje folklornom jeste, za njega, ekstatičarsko predavanje prvobitno-jedinstvenom, utapanje u njega, do punoga samozaboravā. Tako, u *Burlesku Gospodina Peruna Boga Groma* (u koju je uneo i *Slovo ljubve, iz Starine IX,* 1—48, Stojana Novakovića, — V. S. Zorovavelj, u prikazu Burleske, *Misao,* 1922, god. 4, knj. VIII, 52), on je uneo, pod naslovom *Jadi Junakovi,* i folklornu strofu: »O travice zelena, zelena / I devojko verena, verena, / Kad bi bila predobra, premila, / Mene opet ljubila, ljubila«, i to tako što se ta strofa na ovaj način razvila: »Daj mi travo / Oko plavo, / Devojčicu, / Nestašicu«, pa zatim (kao poseban stav *5):* »Travo, / Travo, / Dušo / Moja!«, i, najzad, kao poseban stav *6:* »Oj! / Oj! / Oj!« — Očigledno, ovaj razvoj odlikuje se sužavanjem i osiromašivanjem izraza, ka onome poviku, na kraju. Ali, šta je to osiromašivanje, ako ne upravo izraz narastanja zanosa? Ekstaza je nepomirljiva sa izrazom; ona je sa njime u obrnutoj srazmeri. Rastko Petrović, koji ovako ističe »Oj! / Oj! / Oj!« kao posebnu pesmu, objektivno je apsolutno u duhu anti-poezije avangarde dvadesetih godina (pesma bi tu bila isključivo *u činu* ovoga isticanja ne-pesme kao pesme); subjektivno, međutim, on je *ekstatičar.* Ispod demonstrativne »ništavnosti« »pesme« *6. Jadi Junakovi,* u stilu anti-pesme, jeste ekstatičarski zanos, kao bogatstvo što je, u svojoj samodovoljnosti, izražajno indiferentno, i što se zato iskazuje kao »ništavnost«. To je tekstualna »ništavnost« bogatstva samodovoljnoga duha ekstaze, onoga koji je, u tekstu *Probuđena svest,* za pesme iz *Otkrovenja* govorio da njihovo »bogatstvo (. . .) može biti i vanlirsko, pa ipak da bude veliko. A čak da su i ništavne za vas, one su prošle kroz moje varenje. (. . .) Sporedna je stvar lirika, ili ne dovoljno to, ali nešto drugo, mnogo. Glavno je da se od toga živelo. (. . .) I kad velim sebi da *ne ostvarujem veliku umetnost već samo veliku ekstazu,* razumem vrlo dobro«.

Već iscrpen kao pesnik, izgubljen i pometen, on je u emigraciji, za zbirku koju je pripremao *(Ponoćni delija,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1970), napisao i pesmu u desetercu *»Nebom jezdi svjetla Danica . . . «,* koja je prosto »podražavanje narodnoj pesmi«. Svakako, »ostaje nejasno šta je pesnik želeo da postigne ovim podražavanjem« (kao što to kaže Svetlana Velmar-Janković, u *Napomenama* u knjizi *Ponoćni delija),* ali samo ako se u vidu ima umetnost, a ne ekstaza. Istina, to je sada nešto drugačije: pometen i izgubljen, za vreme rata, u Americi, u emigraciji, Rastko Petrović se folklorom spasavao od sopstvene usamljenosti, a put u folklor je, za njega, tamo bio jedini put u zemlju; kad se predavao folkloru, predavao se zemlji, tim pre što je revoluciju i kontrarevoluciju doživljavao isključivo kao bratoubilački rat, u duhu mita o dva zakrvljena brata koji se tek smrću izmiruju. (» . . . Tek iza smrti u milosti. — / Dušmana ta dva, sad dva druga, / Telima snijuć na sred luga. / Vezani likom za visinu / Za zračnih zvezda

obliku članaka antropološkog karaktera, negde između etnografije i psihološke nauke (između Džejmsa i Žanea), izražavaju verno osnovni stav ovoga čoveka koji od zanosa traži svejedinstvo pre-svesnog: njegova hipoteza o psihološkom dualizmu srpskog naroda, kao dualizmu »pozitivnog« i »mističkog« duha, čista je metaforička projekcija, kvazi-naučnim jezikom, ovoga njegovog osnovnog egzistencijalnog problema, njegovoga unutrašnjeg sukoba, kao sukoba između svesnog (»pozitivnog«) i nesvesnog (žudnje za njim, kao žudnje za mističkim). Čak i njegovo pozivanje na Pjera Žanea i jedan slučaj individualnog somnambulizma, koji ovaj prikazuje u svome delu *Neuroze (Les Névroses,* 1910), potiče iz najprisnijega njegovog iskustva, jer »mladić o kome je tu reč, nije bio vođen u svojim ‚bekstvima' religioznim nadahnućem, kao što će nam se na kolektivnim pojavama ukazati, no *jedna strašna egzaltacija sa vizijama i putovanjima,* ko zna koliko potiskivana u podsvesti, izbila je ovde da se ostvari putem somnambulizma«:[33] taj mladić, koji somnambulski putuje, kao u snu, uprkos tome što je »primio zanimanje bakalskog momka i pošto se jedino trudio da avanzuje u ovom časnom zvanju«, dakle uprkos »pozitivnom« duhu u njemu, to je u *doživljaju* Rastka Petrovića njegova sopstvena *idealna slika,* ona slika koju je on sâm pokušavao da dostigne, da se egzistencijalno ugradi u nju, da je učini sopstvenom duševnom stvarnošću, i na svojim putovanjima i u svojoj poeziji u kojoj se opsesija putovanja (i ne samo u pesmi *Putnik)* meša sa opsesijom zanosa, u ekstazama ka van-umnosti, pa i ka samome ovom mesečarskom, somnambulskom životu, a uvek ka svejedinstveno-ne-svesnom, kao iz vremena ka večnosti, u nemirenju sa vremenom (koje je udaljavanje od prvobitno-jedinstvenog, ili samo raspadanje njegovo, *perspektiva* rođenoga Sina koji se, rođenjem, udaljio od Majke, i čije udaljavanje od prvobitno-je-

val u svodu: / To čedni janjci kao da su / Zvezdanu vašu našli vodu«, — *A njima noć biće još noć vaša).* Već iscrpen, potpuno, kao pesnik, on je u ovome utapanju u folklor bio u stanju da nađe tek poneki lirski akcenat (» . . . Jer zlatna burma strave / Zablista s dna studenca«), ali taj sami folklor bio mu je nesravnjivo pretežniji od naloga da napiše sopstvenu pesmu, u toj meri da stvarno »podražavanje« desetercu, u pesmi *Nebom jezdi svjetla Danica* za njega i ne predstavlja nikakav problem, pa zato i može tu pesmu da unese u zbirku, kao da i ne primećuje da je to, ipak, samo pastiširanje deseteračkog folklora, onako kako je, pod drugačijim životnim uslovima, u radosti a ne u očajavanju, u *Burlesku* unosio, kao pesmu, »Oj! / Oj! / Oj!«

[33] *Mladićstvo narodnoga genija; II, Poezija mistike i neshvatljivog.*

dinstvenog jeste Istorija, koja, zato, ne može biti drugo nego ovo rađanje perspektive kao umiranje sveobuhvatno-jedinstvenog).

Istovremenost (simultanitet) koja se javlja u poetskom delu Rastka Petrovića, a na mahove i u njegovoj prozi, delo je ovoga nemirenja sa vremenom (istorijskom perspektivom): Rastko Petrović ne zna za perspektivu, nego za istovremenost.[34] To, što je »sinteza« pojedinih kultura, i njihovih duševnih, simboličkih i verbalno-muzičkih rešenja, uvek ovde data u ekstatičnosti koja je konfuzna, i koja onemogućava njeno istinsko ostvarenje, delo je ovoga sloma perspektive. Konfuzija ove sinteze je konfuzija sukoba van-vremensko-nagonskog, i svesti, kao svesti vremena. *Istovremenost je konfuzija ovoga sukoba »pozitivnog« i »mističkog« duha,* sukoba ravnopravno delujućih sila, čije dejstvo je, pre svega, dejstvo protiv perspektive, protiv ma kakvog oticanja. Svest Rastka Petrovića izrazito pokušava da se »zaustavi«; konfuzija, koja se javlja pre svega kao brkanje vremenā, delo je ove istovremenosti kao ravnopravnosti van-vremeno-nesvesnog i svesti, ili kao prodor van-vremenog i protiv-vremenog u samu svest. Haos, koji tu neprestano vreba, i kome Rastko Petrović neprestano odoleva, jeste haos svesti u koju je prodrla ova sila nesvesno-nagonskog, ili ovo Telo koje, jedinstveno, i samom svojom nesvesnošću nepomirljivo sa svešću, ali i sa vremenom, kida Istoriju, razbijajući je na niz slika, koje, iščupane iz svoga istorijskog konteksta, padaju u vrtlog, u kovitlac kao čisto poricanje »istoričnog« vremena, u njegovome evolutivno-kontinualnom napredovanju. Istorija se, u ovoj inspiraciji pod znakom istovremenosti, *raspada* na niz slika koje dolaze do obesmišljenja jer ih ne povezuje nikakav smisao za perspektivu kao za samo vreme, onako kako se i prostor raspada, atomiziran ovom primitivnošću što povezuje nepovezivo, tako da do poetskog dolazi kao do sastanka onoga što se, inače, izvan ovoga duha istovremenosti kao paralelizma, ne može sastati: to nije samo Van Gog, koji se »rodio 1853. g. u Brabantu holandskom. Bio čuveni slikar iz početka četrnaestog veka«,[35] a koji bi imao, u *Burleski Gospodina Peruna Boga Groma,* da se nađe u kolu staroslovenskoga paganstva, sa bogorodicom, đavolom i Bogoljubom Markovićem, ratnikom iz prvoga svetskog rata, nego su to,

[34] U duhu »varvarstva« mitske svesti, ali i u duhu moderne umetnosti dvadesetih godina, koja nalazi najbitnije dodire sa mitskom svešću težnjom ka atemporalnosti (razbijanju vremena) i ovom težnjom ka simultanitetu.

[35] *Burleska Gospodina Peruna Boga Groma;* prvo izdanje, str. 130.

kao u pesmi *Putnik,* Branko (Radičević), i eskimski čamci, i »veliki bog« koga devojke (kao u nekoj od scena *Burleske)* trljaju uljima, i Napoleon, i Koštana, ali i Vasiona;

Branko, moj Branko, da li devojka, da li krin, da li mač,
Čistotom svojom prethodivši zoru,
Zaspaše u kutu oka ti? Klokoće izvor u
Tami. Eskimski čamci, koji klize niz vodu,
Otprate me svojim dokom do bolova — nebesima;

Šesnaest hiljada robinja taru velikog boga uljima,
Na dlanu mu engleska flota njiše se:
Admiral veći od palca, harangira Napoleona,
Vasiona rastrže se. Ako te ljubim pod vrat, šapnuću
Klevetu: ko ti reče mor-dolamu!
Mor-dolamu, crna hata, besna svata, ah, Koštano,

Mnogočasna, mnogolepa, mnogocvetna, okupano,
okupano. Oh, prokleta!

Svi ovi svetovi pevaju ritmovima različitih svojih duševnih opredeljenja, pa čak i kulturā, tako da muzička struktura ove pesme traži sebe integracijom ritmova *Koštane* Borisava Stankovića, Južne Srbije i Makedonije, ali i Apolinerovog stiha velikog raspona i sveta u kome se on, prvi put, oglasio: *disonancija,* koja se javlja u melodijskoj frazi Rastka Petrovića, kroz nagle prelaske s ritma na ritam, jeste od ovih naglih prelazaka s jednoga na drugi svet, i s jedne na drugu kulturu, s jedne na drugu epohu istorije, čijem progresu, u evolutivnoj kontinualnosti, postepenošću, ovde je, u »varvarskom« ne-osećanju Istorije (ili, tačnije, u neo-varvarskom: »Šta istorija! Šta Kaledonija!«), u ovome njenom raspadanju koje je raspadanje kontinuiteta, smislenosti, postepenog graduiranja vrednosti, duševnih i, samim tim, verbalno-ritmičkih rešenja, suprotstavljena varvarska »večnost« istovremenosti, s naglim prelazima s ritma na ritam, kao sa epohe na epohu, i kao sa jednoga na drugi ritmički obrazac. Disonancija ove poliritmičnosti je izraz ovoga sukoba večno-istovetnoga, van-istorijskog, i istorijski-smislenog. To je prodor neskлада besmisla u sklad istorijske smislenosti (racionalnosti); to je raspadanje duha konsonancije, kao duha istorijsko-smislenog, na elemente koji ne uspevaju da se vrate u izgubljenu usaglašenost, stupajući, tako, u nove i neočekivane, a

logički neopravdane, odnose, kojima postaju groteskni, neadekvatni smislu koji ih, još uvek, uzaludno traži. To je disonancija poremećenog sklada, ili *osveta varvarizma* koji, kao u velikoj poruzi svemu što ga osporava, a pre svega Istoriji, razara i obesmišljava sve. Ako je moment groteskności, a sa njome i karikaturalnosti, tako moćno naglašen u poeziji Rastka Petrovića, taj moment je nužan samom nužnošću ovoga »varvarskog« obesmišljenja istorijsko-civilizacijskog smisla, kao »apstrakcije« koja se ovde odbija; Istorija se, obesmišljenjem, pretvara u veliku grotesku. Ona je burleskna, jer je razbijena na niz sekvenca između kojih nema nikakve stvarnije veze. Ono što je ove sekvence činilo prirodnim, kao nekakav »bog« smisla, umrlo je; umesto toga objedinjavajućeg, jedinstvenoga boga smisla, javlja se varvarizam kao mnogoboštvo, — sa Gospodinom Perunom Bogom Gromom i njegovom božanskom bratijom uhvaćenom u kolo večitog đurđevdanskog praznika proleća Erosa, — varvarizam kao polifonost, ali i polivalentnost, sila i smislova što su sa onu stranu svakog trajnijeg usklađivanja. Eros je onaj koji, u silini svoga oslobađanja (proleće ranoga Rastka Petrovića, pre *Otkrovenja*, je to oslobođavanje Erosa, to njegovo izlaženje na Sunce), razara svaki monoteizam; on je, u svojoj apsolutnoj oslobođenosti, politeističan, poligaman a ne više monogaman, i zato, u izražavanju svome, polifon u svakome pogledu. Smeh njegov je smeh ove polifonije koja se oslobađa od monofonskog obrasca, smeh neo-varvarskog »anarhizma«, u kome sve teži igri, dodirima, u brzome nalaženju i još bržem rastajanju (pa zato pesma ponavlja, svakim svojim segmentom, anti-spomeničkog Rastka Petrovića: i za svoje slike Rastko Petrović može da ponovi, uvek, ono što je rekao za spomenike, tražeći da budu samo jednom viđeni: *»dvaput? to je već i odviše!«).*[36] To je smeh

[36] *Spomenik putevima.* — U ovom tekstu (jednom od najhumornijih, i najznačajnijih, tekstova Rastka Petrovića), anarhistička destrukcija duha »Pobede« uzdiže se i do načela anti-umetnosti, sve do zahteva za provaljivanjem njenih konvencionalnih okvira i njenoga konvencionalnog jezika. Tu se traži, u vreme kad »Pobeda« hoće »Spomenik Oslobođenja oslobodiocima; Kosovski hram kosovskim junacima; Spomenik Osvete; Spomenik Nepoznatom vojniku i jedan izginulim u Albaniji; i jedan rukopisima izgubljenim u Rusiji; i izmrcvarenim popovima; Spomenik Zahvalnosti Velikome Kralju; Spomenik Gordosti Velikom Vojskovođi«, i spomenik putniku i pijanici, jer: » . . . ko je taj vojskovođa? Da li Putnik ili Mišić? Ja glasam za putnika; prosto glasam za putnika i glasam za pijanicu«. Ali, tu se traži, prezrivo-humorno, i »Spomenik u pokretu na kolima upregnutim volovskim što odlaze«, odnosno spomenik »Pobede u snegu«, jer

večnosti koja se igra s vremenom, koja razbija njegov redosled, u ushićenosti njegovim raspadanjem, u poplavi nesrazmerja, »ogromnosti«, ali ne manje i neadekvatnosti koja se ovde, kao jemstvo burlesknosti, voli više od svega. Duh karikature obuhvata apsolutno sve, čak i sami mnogoglavi, neuravnoteženo-organski, podivljali subjekt ovog urnebesnog igranja, tu gde se i u samome vrhovnom bogu ove paganske slobode, Perunu, sreću civilizacije, na šta ovaj bog kao da pristaje, postajući tako *Gospodin* Bog Perun Grom (Perun epohe građanskog »gospodstva«), smejući se i samome sebi, ali smehom u kome karikirajuća svest, u samoodbrani od ove navale van-svesno-nagonskog, ne može naći spasenje. To je ironija na račun svega, ali koja, postajući apsolutna, jeste gotovo i *ironija ironije,* ili ironija

»tako i treba, poštovana ruljo, da se na Suncu svi spomenici otope, a ne da granitno prkose zubu vremena i da su nepomični. Neka ih mladež samo jednom vidi; dvaput? to je već odviše!« Osim ovoga, to bi imali da budu još i »Spomenik Obnavljanja i Preporođaja, Budućih Generacija, Plodnosti«: »Velika glumica (ne mimistkinja no velika Lepotica) došla je sasvim gola, sa zvezdama od zlatne hartije u kosi: predstavljaše crnomanjasti svod Noći. I zauze pozu Ogledanja (držala je ogledalo u ruci) pred ležećim Mladićem; njegova neukrotljiva muškost tad bila je gordi stub Večnosti: vodoskok pred Zvezdama«, ili »Spomenik Katastrofa i Spomenik Pustolovina Uzvišena«: »Dva automobila na velikom bulevaru sjuriše se jedan na drugog, i razmrskaše«. Nije li to *umetnost prizora,* sa živim telima, i sa stvarima, kojoj je u korenu pokušaj prihvatanja »Katastrofe« umesto »Pobede«, prolaznosti umesto trajanja, saživljavanja i izmirenja sa prirodom rušenja, i smrti, umesto otpora, koji isključuje iz nje, ono: »dvaput? to je već i odviše!«, ili samoubistvo, koje ništi strah od umiranja: »Život nije nemogućan, već pretpostavlja prekoračenje u večnost. Ako više nije mogućan ni jedan korak, ostaje veliko oslobođenje, Samoubistvo, najveličanstvenija matura. Samoubistvo, ti nosiš još život u sebi i ništiš strah od umiranja!« *(Probuđena svest),* samoubistvo, kao ubistvo duha »Pobede«, duha straha od smrti, kad se pobedom nad tim duhom upravo treba da osvoji večnost. Nije večnost u želji za trajanjem, već obratno, u sposobnosti za emancipaciju od ove želje; nije u »monadama«, ni u Harmoniji, nego u »Slučajnosti«: »Teorija o Monadama nije me ničem izvesnom naučila; Slučajnost i Harmonija ne trpe se kao saradnici. Postoji li Slučajnost: onda ona ulazi u tragični materijal prirode; dok Harmonija pre stupa kao osmeh na lice pobedioćevo. Čovek je nepreglednosti životinja, tojest zver čije su čeljusti razjapljene prema beskrajnosti«. To je pokušaj pobede nad »Pobedom«: pokušaj anarhističke negacije duha buržoazije, kao duha »Pobede«. Rastko Petrović nikada više nije ponovio ovaj svoj izazov iz *Puteva,* ali u samoj osnovi njegovih *Otkrovenja* upravo je ovaj pokušaj prihvatanja Katastrofe umesto Pobede, ili Slučajnosti umesto Harmonije: serijalni pokušaji »samoubistava« motiva, asocijativnih nizova, sistematizacije, trajnije konstrukcije, tako da i pesma bude kao »zver čije su čeljusti razjapljene prema beskrajnosti«.

ironijske svesti, trijumf disonantne polimorfnosti van-svesno--protiv-svesnog, provala nesklada umesto sklada, »protoplazmatično dahtanje« u ushićenju obećanom apsolutnom slobodom kao slobodom od svakoga sklada, pa i svakoga tutorstva duha oblika, reda, zakonitosti. Smeh, koji je ovoga pesnika nalazio, »na životvorjašće načine, sa groktanjem ritmova!«,[37] u njegovim »zverstvima«, u »mišićnoj pustolovini kojoj duhovnost samo smeta«, u tome smislu je neumitni govor van-jezičkog Tela, anti-govor, ili smeh govoru: smeh, u kome oblici igraju, koji ne dozvoljava stvaranje novih oblika, otkrivajući *humornu alogičnost novih sinteza.* Rastko Petrović je, svakako, u žudnji za prvobitnošću, hteo sintezu modernog i arhaičnog, ali ta sinteza je, svojom nemogućnošću, završavala u humoru: bila je, fatalno, humorna, i *burleskna,* kao Perun Bog Grom koji je *Gospodin,* kao »sinteza« »pradedova Slovena« i »braće, topografskih radnika«, iz doziva: »... Pradedovi naši Sloveni, krvoločni al putnici, / Braćo moja, topografski radnici«,[38] ili kao »sinteza« u igri »devica sa oltara« i »grohotnih trbuha žandara«, koja će se razlistati i rascvetati, kao na nekom crtežu Pikasa, »mladim lišćem« i cvećem po tim »grohotnim trbusima«, u slavu postaralstva: »Kada se useli proleće, / Mladići pred divke kape baciše i pokloniše se, / Sve se device nasmešiše s oltara / Na grohotne trbuhe žandara. / O! po grohotnim trbusima žandara / Izniče mlado lišće i okruni ih cvećem«.[39] Svaka ovakva »sinteza« je humorna, kao što je simultanitet, provala atemporalnosti, nužno humoran. Ovaj pesnik je voleo univerzalističkog, kosmopolitsko--integralističkog Gijoma Apolinera, koji je u Ajfelovoj kuli nad krovovima Pariza otkrivao čobanicu što čuva stado, ushićen pravo njegovom bezazlenom zanetoštu koja nije ukidala samo granice između »laičkog« i »posvećenog« u kulturi (između kulture i sub-kulture), nego i između svetova i istorijskih epohā,

[37] U pesmi *Zverstva.*

[38] *Jedrila; Zenit,* 1921, br. 4.

[39] *Proletnja elegija: Junoš na vodama; Srpski književni glasnik,* 1921, IV, 8. — Od ovoga »mladog lišća« užasnuo se Petar Odavić, koji je, inače, bio ubeđen da »Nije niko pao ko je više stavlj'o / Istoriji ljudi istoriju cveta!« *(Ustanite pali; Suton i senke,* Beograd, 1909), ali kao pasatista veran samo uvelom cveću (»Pred duhom je mojim prošlost od sveg jača; / Sveo cvet mi više od svežega kaže«, — *Zar i dosad; Putem čežnje i snova,* Beograd, 1911): u brošuri *Naša lepa književnost i kritičar pok. J. Skerlić i g. Bogdan Popović,* Beograd, 1927, napao je Bogdana Popovića što je štampao ovu »pornografiju« u *Srpskom književnom glasniku,* apelujući, indirektno, na pomoć Skupštine i na intervenciju policije.

i mašto je da ga povede po Srbiji, od manastira do manastira, što je, neosporno, bilo upravo apolinersko maštanje o sintezi moderne poezije (Apolinera) i duha i umetnosti prošlih vremena (pa i maštanje o sintezi moderne poezije i srpske kulturne tradicije):

Voleo bih da te ja provedem svuda,
Tebe po gorama: uveo bih te redom u manastire,
Oznojeni skidali bismo šešire,
Umorni, pa sedali na prva prolazeća kola;
Među kokoši bismo smešteni zadremali upola,
Moj Gijome, gle, sad se tamo sve voćke rascvetale,
Tebe po gorama vukao, uvodio u sve manastire

(Pesnik na vodama).[40] Ali ta sinteza ostajala je, nužno, samo ideal. Dozivana ovde, sa tako besprimernom čistotom čežnje, sa bezazlenošću, dirljivom kao na slikama Carinika Rusoa, u ovoj viziji Gijoma Apolinera i Rastka Petrovića, — kako, oznojeni, skidaju šešire, ili kako se, »upola zadremali«, i »među kokoši« smešteni, voze u seljačkim kolima (eto primarnosti ponovo, na delu: koji pesnik bi, pre Rastka Petrovića, mogao da vidi sebe kako se vozi, blažen, u kokošjem društvu, na seljačkim kolima?), — ona se izvrtala, nezadrživo, u grotesku i burlesku (najavljenu, i ovde, pa makar i izdaleka, onim »među kokoši«): Rastko Petrović otkrio je, po instrukcijama Tela, a ne po spekulativnom prozrenju, nekom vrstom »impulsivne, nervne spekulacije«,[41] da je večnost, koja sebe traži kroz ovakvu sintezu, kao poricanje vremena i istorije, neizbežno humorna: ona je ništavilo (i kada je ovejana dahom proleća), koje može jedino da se smeje kroz nas. Ona se smeje smehom razbijenih elemenata Istorije, kao samih razbijenih elemenata smisla, ili kao same nemogućne sinteze, tu, gde se sve traži, ali uvek mimoilazi, u tragično-grotesknim promašajima, i gde se »čudovište bez oblika« javlja kao fatalnost ove apsolutne sinteze ili sve-obličnosti.

[40] *Srpski književni glasnik,* 1921, III, 8.

[41] Izraz Rastka Petrovića, u: *Mladićstvo narodnoga genija; IV. Snaga realističkog zapažanja.* (Ispod naslova ovoga odeljka Rastko Petrović ispisao je reči Božidara Kneževića, iz knjige *Misli:* »Umetnost je filozofija čula«.)

[42] Zoran Mišić, najoštriji kritičar Rastka Petrovića u novo vreme (u *Predgovoru* za *Izabrana dela* Rastka Petrovića, biblioteka *Srpski i hrvatski pisci XX veka,* izd. *Naprijed — Prosveta — Svjetlost,* Beograd, 1964), tvrdio je kako je

Žudnja za večnošću, kao za apsolutnom sintezom, zna samo za ekstatičku, »dodolsku«, igru, za to kruženje u ekstatičnosti što počinje tamo gde van-vremenost provaljuje u vreme, i u jezik, koji *jeste* jezik jedino u vremenu ili, čak, samo to *vreme u kretanju*. Osporavanje Istorije (u ime apsolutne sinteze) ovde je osporavanje jezika u jeziku, pod pretnjom »praskanja damara«.

Rastko Petrović, kao »imenjak Nemanjića«, bio prosto-naprosto *predestiniran* za neposredan odnos sa primitivnošću i mitskom svešću (»... rođen pod dvostrukim znamenjem slovenskoga boga Peruna i svog imenjaka Nemanjića, on nije morao, poput svojih pariskih vršnjaka, da traži *posredne* puteve u san ili egzotiku da bi pronašao žive vode primitivnosti i mitske svesti«), i da je, zbog toga, »bio na najboljem putu da ostvari sintezu koju niko nije bio ostvario, da izmiri krajnosti koje se još ni danas ne mogu izmiriti: da približi Istok i Zapad u nama i poveže našu prošlost sa sadašnjošću«. Ali, po Mišiću, Rastko Petrović u tome nije uspeo. Mišić ovaj njegov neuspeh objašnjava isključivo spoljnim faktorima. »Okružen sveopštim nerazumevanjem, ili polurazumevanjem, što je još gore, podjednako tuđ i zvaničnima i buntovnicima, i konzervativcima i naprednjacima, Rastko je morao da doživi i sudbinu svih naših velikih pesnika koji su pokušali da modernu literaturu zasnuju na nacionalnim osnovama: ostao je polovičan i nedorečen, sav u fragmentima.«

Međutim, ova »polovičnost« (»nedorečenost«, »fragmentarnost«) Rastka Petrovića, u Mišićevoj viziji, ipak nije stvar ni »konzervativaca« ni »naprednjaka«, nego same nemoći Rastka Petrovića. On, Rastko Petrović, »nije umeo da svojim mislima ‚pridruži matematički oblik'«, odnosno: »nije umeo da razgraniči konkretno od apstraktnog, sliku od pojma i misao od osećanja«. (Evo te tvrdnje: »Ne umejući da razgraniči konkretno od apstraktnog, sliku od pojma i misao od osećanja, Rastko Petrović je tradicionalnim deskriptivnim sredstvima opisivao psihičke efekte, a misao izražavao na afektivan način; otuda onaj stalni raskorak između intelektualnog i emotivnog značenja njegovih pesama«.) Sve u svemu, Rastko Petrović »ne ume da premosti granice telesnog«, pa su zato njegovi pokušaji (posle *Otkrovenja)* »da krene (...) putem prečišćavanja i sublimacije ostali polovični i nedorečeni«, — tačno onako, dakle, kako je, u »težnji za sintezom«, ostao »nedorečen i polovičan, sav u fragmentima«.

Pred Rastkom Petrovićem, Mišić je kao »civilizator« (još jedan!) pred »varvarinom«. Nije li Rastko Petrović »čudovište bez oblika« neo-varvarizma, koje Mišić kritikuje zato što ne zna za — »matematički oblik«? Rastko Petrović, pesnik idealnog jedinstva u apsolutnoj (obogovljenoj) telesnosti, za njega je onaj koji »ne ume da razgraniči konkretno od apstraktnog«; pesnik, koji je tražio: »Mesta vrba, udove i creva prostirati na Cveti« *(Pustolov u kavezu),* za njega nije onaj koji hoće da misao zadrži u telesnosti, nego onaj koji, jednostavno, ne ume »da premosti granice telesnog«. Mišić je, pred Rastkom Petrovićem, *racionalista:* sinteza, koju on hoće, jeste »celina«, »dorečenost«, koja bi imala da se ostvari »premošćenjem granica telesnog«, tj. »razgraničenjem« afektivnog od misaonog. Njegova kritika Rastka Petrovića jeste, u stvari, kritika neo-varvarizma, koji ne priznaje ni u čemu nikakvo »razgraničenje«, i koji upravo zato osuđuje na onaj »stalni raskorak« između intelektualnog i emotivnog, ili na one »nesigurne sintaksičke temelje«, koje je Mišić nalazio u jeziku Rastka Petrovića (objašnjavajući to, u ovome »imenjaku Nemanjića«, kao nekakav njegov »urođeni (!) nedostatak jezičkog osećanja«). Međutim, ti »nesigurni sintaksički temelji« su jezičko ozbiljenje ovoga »raskoraka« afektivnog i misaonog: »raskoraka« tela i misli, prvobitnog i izvedenog, egzistencije i kulture. To je prvobitnost, kao još svešću neukrođena stihija: ta »nesigurnost sintaksičkih temelja« jeste »nesigurnost« svesti, a »nedostatak jezičkog osećanja« jeste suvišak čulnosti, ili suvišak stihijnosti (onoga »temperamenta«, o kome govori Isidora Sekulić). To je ono neartikulisano, što se protivi artikulaciji, ona pretnja »prskanja damara« (svesti i jezika), ali i onaj energetski izvor ove poezije, jezgro njene dinamičnosti. U samome tom jezgru jeste pretnja »prskanja damara« (otuđenja od sveta; ali i otuđenja od sebe samoga, od sopstvenog teksta). Smrt od »prskanja damara« jeste sô soli egzistencije »čudovišta bez oblika«: nije li stvarna žudnja za prvobitnošću (kao za sintezom »modernog« i arhaičnosti, »sadašnjosti« i »prošlosti«), žudnja za neizgovorljivom, vanjezičkom i protiv-jezičkom apsolutnošću, koja okreće vanjezičkom, ili onoj atemporalnosti, od jednoga do drugog pokušaja simultaniteta, koja, cepajući vreme, cepa i jezik? »Čudovište bez oblika« je udes žudnje za atemporalnošću, ili za apsolutnom sintezom. Ono što izgleda kao prosto odsustvo moći za »duhovnu koncentraciju« jeste stvar moći ove žudnje za sintezom: ovoga groteskno-burlesknog »čudovišta bez oblika«. (Mišić kaže: »Kritičkog duha on nikada nije imao, niti je uspevao da stekne moć duhovne koncentracije. Jednom zauvek on se bio predao na milost i nemilost onim nepojamnim ‚rečima i silama razvića' koje je nalazio u domenu afektivnog života, nemoćan da ih ukroti i razjasni«.) *Burleska* je neumitna u ovoj autentičnoj »težnji za sintezom«, kao što je neumitan *promašaj* te sinteze: *ono što peva,* groteskno-humorno, u Rastku Petroviću, to je ta promašena težnja, ili ta težnja u promašaju.

Mišić ne oseća tu burlesknost, kao nemogućnu (promašenu) sintezu. On tu burlesknost čak i ne primećuje. On je racionalist, koji se ne miri sa *pevajućim promašajem* (sa tim »uspehom« neuspeha); ali on je i ideolog literature kao sinteze prošlosti i sadašnjosti, ili, određenije, ideolog moderne literature »zasnovane na nacionalnim osnovama«, pa čak i na »kosovskom opredeljenju«, i kao takav on ne može da pristane na promašaj, ali zato ne može da pristane ni na poeziju *Otkrovenja.* [Na osnovu nekih *članaka* Rastka Petrovića, pisanih posle 1924, a ne na osnovu njegove poezije, — jer *toga* u toj poeziji nema, — on je tvrdio kako je Rastko Petrović »u kosovskom opredeljenju (...) video ne samo put prevazilaženja bioloških i egzistencijalnih tegoba, već i naš zajednički put oslobođenja od surovosti i mraka, najsvetliji domet našeg istorijskog iskustva«. To, »kosovsko opredeljenje«, jeste opredeljenje apokaliptičkog hrišćanstva, opredeljenje za »genija Apokalipse«, kao što je to razumeo i sâm Rastko Petrović: »Mi držimo da bez hrišćanstva knez Lazar ne bi postojao kao tip u našoj poeziji«; »Više nego na sve ostalo, večera uoči kosovske bitke podseća na Tajnu

Van-jezičko u jeziku Rastka Petrovića, to je Majka u Sinu: van-jezičko je Majka, kao negovoreće (beskrajno-rađajuće) jedinstvo. Dozivi Majke su dozivi na povratak iz jezika van-jezičkom (iz Istorije van-istorijskom: iz artikulacije neartikulisanom). U pesniku *Otkrovenja,* govoru se odupire Majka; ona je prodrla u reč, ona je sámo načelo anti-reči, živa anti-materija

jezika. Ona je poziv na pre-jezičko embrionalno i na »mlado životinjstvo«, koje ne govori, u svepovezanosti, kao u »sitosti« Tela: za ovoga Sina, koji udara na zatvorene dveri Majčine utrobe kao na dveri pre-egzistencijalnog (pre-jezičkog), *jezik je muka egzistencije, jer je sreća u pre-jezičnosti pre-egzistencije.* Jezik je dokaz prisustva Sina, kao odsustva Majke. Biće jezika ne samo što ovde nije prožeto samodopadljivošću, nego je veoma otežano usaglašavanje sa njime. Istočni greh, krivica rođenjem (trauma rođenja) određuje i odnos prema jeziku, prodire u biće jezika. Umesto oticanja rečenice, to je neprestana mogućnost njenoga prskanja, u neprestanom pokušaju njenoga svijanja u krug; napetost, koja se tu stvara, u ovome svijanju, u tome neprestanom iskušavanju »prskanja« luka rečenice, i koja ide ponekad do samoga usijanja, gotovo nespojivog sa sintaksičkim tokom, jer nespojivog sa perspektivom, bitno-ciklična, — kada sve, u jeziku, ovom cikličnošću (pesme, strofa, rečenica), kao da pokušava da ponovi neponovljivi stav embrionalne učaurenosti, zgrčenosti u krug embriona? — jeste napetost u sukobu svesti

večeru« *(Narodna reč i genije hrišćanstva; Srpski književni glasnik,* 1924, XIII, 7. i 8). Taj »genije Apokalipse« nije i genije pesnika *Otkrovenja,* nego je to genije neo-varvarskog, »paganskog«, obogovljenja Tela: genije koji neće premošćenje »granica telesnog«, nego upravo suprotno: da se zadrži u tim granicama telesnog: ne genije »sublimacije« i »matematičkog oblika«, nego genije »zverstva« »čudovišta bez oblika«, genije burleske kao promašene sinteze.]

Uspela sinteza je ideološka laž: »stilizacija« i »ornamentika«, »književni dinamizam« programa tzv. »moderne literature zasnovane na nacionalnim osnovama«, koji se, još tridesetih godina ovoga veka, javljao kao program »rasnosti«, kada se »mislilo (. . .) da je rasnost nešto što se da opisati«, do čega se može doći »veštačkim putem«, i protiv čega je upravo Rastko Petrović pisao, u članku *Da naša književnost bude uistinu naša (Vreme,* 1930, X, 3192): »U toku poslednjih godina, izvestan broj pisaca kod nas traži da dođe do rasnih izvora jednom stilskom simbolikom, deformisanjem izraza u smislu manastirskog pisanja, a pomoću savršeno književnog dinamizma. Nije ni potrebno podvlačiti koliko je tu uzaludnog umora i za onog koji stvara i za onog koji čita, i koliko je senilnosti i prašine već na početku inspiracije. Drugi traže slovenstvo u pijanstvu pesničkog izraza i u anegdotskoj obojenosti, što je takođe jedna vrsta unutrašnje ornamentacije. Slovenstvo našeg naroda izgleda prema njima kao da je odbeglo u neke udoline juga ili na Frušku Goru, da je lunatičko i alkoholno. Da li će naš narod prestati biti slovenski kada ne bude više dizao oči mesecu, i kada na Kozjaku bude velika mehanička naprava! I da li bi naš narod bio manje narod i rasa, da nekim slučajem čak i nije slovenski! Slovenstvo znači mnogo zato što ga čine narodi koji imaju rasnih osobina, a te rasne osobine znače jer su čovečanske osobine«. Zato, »ne treba misliti da se do toga može doći veštačkim putem. Već govoreći čovečanskim jezikom, u ime čovekove misli, kao što je narod govorio u ime takve misli«.

jezika *(jezičke* svesti) sa konkretnošću i predmetnošću nad-jezičke stvarnosti, koja je stvarnost s onu stranu izraza (utoliko istinitije, za Rastka Petrovića, ukoliko je veća njena udaljenost od izraza). »Prskanje damara« (bića i jezika: jezičkog bića) jeste fatalna opasnost neo-varvarskog konkretizma, koji je u van-jezičkom i anti-jezičkom, onako kako je u van-istorijskom: rečenica, koja je istoričnost u verbalnosti, nailazi ovde na onaj isti otpor na koji nailazi Istorija: van-istorijsko, van-jezičko Telo odupire se ovoj rečenici, onako kako se odupire »smislu«, ili svom apstrahovanju. Telo nije ovde više samo »princip«, ili stvar pesničke religije: ono je i anti-materija u materiji jezika, jemstvo »prskanja damara«, ili jemstvo ne-bića u žudnji za apsolutnom životnošću (za apsolutnim bićem), u opsednutosti »konkretnim« (nikada dovoljnim), koja upaničujuće i ushićavajuće, udivljeno i humorno-groteskno, *deformiše* liniju rečenice, kao u sintaksi Pikasovog crteža, vraćajući primitivističkoj nezgrapnosti, koja ushićava utoliko više ukoliko je očajnije i dublje nemirenje sa civilizacijom veštine, tehničkog umeća (u službi lakoće, ali po cenu apstrahovanja života), osuđujući na »raskorak«, tipičan za neo-primitivizam, u svim njegovim varijantama, od fovističke do dadaističke, između »stvari« govora i samoga govora, kao na neusaglašenost, i neuravnoteženost, između bića i jezika: između cilja i sredstava.[43] To je silna *neodmerenost,* u pometnji duha koji kao da nikada neće doći do efikasnih svojih sredstava, i koji je osuđen na promašaje, u neveštini, u nezgrapnosti, ali koji, usred uzrujanosti, koja ga zbog toga obuzima, hoće te promašaje, onako kako neće kulturu tehnicizma i racionalizma: to bi imala da bude *promašena tehnika, kao nađena prvobitnost,* kao da biti naivan znači biti bez sredstava. To je neusaglašenost cilja i

[43] Kao u fovističkoj epohi njegove sestre Nadežde Petrović, koja je za vreme svog boravka u Parizu (1910—1912) »došla do ideje pesničkog kvasca u slikarstvu. To je neki bitni, neuhvatljivi, čak i bezumni polet prema iskonskom. Tako je ona prigrlila ‚divljane' — ‚foviste'. Tako je ona na sapi gologa šarenoga konja (kao goveče) spustila ludog, golog, pijanog đidiju: Kraljevića Marka« (Stanislav Vinaver, *Rastko Petrović — Lelujav lik sa freske; Književnost,* 1954, knj. XIX, sv. 10; v. u izboru iz Vinaverovog esejističkog dela *Nadgramatika,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1963). — Nije li srodnik ovom „fovističkom" Kraljeviću Marku na konju »kao goveče« onaj goli hajduk na govečetu, usred pijane rulje, u neo-varvarističkoj »dramskoj gatki« *Daća,* iz 1921, Ranka Mladenovića? To je isti, »primitivistički«, nesporazum cilja i sredstava, što ide do groteskne nezgrapnosti, ali i do senzacije diluvijalne snage, koja kao da progovara tek kroz ovaj nesporazum?

sredstava, koja se voli onako kako se voli »nevešta« prvobitnost, ona, koja se suprotstavlja apstrahujućoj kulturi »veštine«, kao kulturi tehnicizma koji je prodro u samo biće, i koja obećava život, usred sveta »veštine« i »savršenstva«, upravo odstupanjem od njih, ka nezgrapnom, promašenom, rugobnom, od jedne do druge deformacije koja obećava vraćanje života u ne-život (izveštačenost) »savršene« forme. Svi vidovi primitivnog jezika javljaju se, u *Otkrovenju* (ali i u pesmama pre *Otkrovenja),* s onu stranu svake programske artificijelnosti, zato što cilj nije literatura, nego otkrovenje apsolutnog života; to je *preobilnost jezička,* koja je ravna premoći »konkretizma« (pojedinačnosti stvari, motiva, senzacija) nad moćima sažimajuće apstrakcije (»duhovne koncentracije«, »kritičkog duha«), i koja upućuje na narativnost (tako da se tu nameće forma »poeme«, ili epičnosti: nju zahteva ovo sporenje narativnog »konkretizma«, ta nemoć za apstraktni obuhvat, za sintetičnost, sa moćima za apstrakciju, kao moćima za sintetičko ili lirsko); zatim je to *uzvik* u ekstazama što, bezmerjem, prevazilaze mogućnosti jezičkog izraza i zbog toga kao da vraćaju pre-jezičkom poviku (kriku), i, najzad, to je *obnova paratakse.* Lirizam koji se tu stvara jeste lirizam velikog dramskog naboja, ali tako što se dramatičnost ne iscrpljuje samo motivom (tim proverenim čuvarom racionalne svesti: tim čuvarem istoričnosti i Istorije), — iako je Rastko Petrović u *Otkrovenju* najčešće podrazumevao nekakvu »priču«, pa pesma kao da mu isto toliko traži fabulu, koliko ne uspeva da je nađe, nalazeći uzrujanost, punu kolovratnih asocijativnih skokova i uzvika, — nego je prevashodno od ovoga sukobljavanja jezičkog i van-jezičkog, konstrukcije i destrukcije, duha i Tela. Pesma zato nije tvorevina, osvojenje, »savršenstvo« kao krajnji ishod sublimacije neposredno-egzistencijalnog, transformacije »žeđi« u »slovo«, Tela u jezik, nego je »trenje između duše i tela«,[44] kao samo ovo »trenje« između jezičkog i van-jezičkog, apstraktnog i konkretnog, *slovo što blista snagom žeđi što ga spaljuje,* govor čija snaga je, u najvišim trenucima, snaga *pro*-govoranja, jer ovome govoru »čudovišta bez oblika«, koje je čudovište bez memorije, ostaje stalno verna, kao dragoceno prokletstvo, »mrka drugarica afazija«:[45] stalna pretnja zaborava,

[44] Po naslovu pesme *O trenju između duše i tela; Pesme Rastka Petrovića, Progres,* 1920, I, 140.

[45] *Probuđena svest:* »... Gospode, rana! Mrka drugarice, afazijo! Mrlje!« — O afaziji, on govori i na drugim mestima. Tako, u tekstu *Opšti podaci i život*

koji zahteva prvina (»dva put? to je i odviše«), ili pretnja jezičke apokalipse, koja je, međutim, stalna mogućnost prvoga, pre-jezičkog, dana, ili mogućnost pre-egzistencijalnog (Majke, koja je, evo, apokaliptička Majka: obećanje blaženstva kroz Apokalipsu delatno-svesnog, jezičkog, bića), pa se zbog toga ushićenje tu neprestano produžava da nadmeće sa strahovanjem, a groteskost, taj porod iz »divljeg« braka sećanja i zaborava, cilja i njemu neprikladnih sredstava, sa udivljenjem pred obećanom prvobitnošću. To je početak, neodvojiv od kraja (sreća prenatalnog jedinstva neodvojiva od Apokalipse), biće neodvojivo od ne-bića, govor od nemosti, »život duhovni od života fiziološkog«, večnost »od našeg života sadašnjeg«,[46] sama ta sadašnjost, koja je udes vernosti »prvome danu«, ili Telu,[47] kao udes anti-vremena, i anti-kretanja, fatalnost neo-varvarizma.

Otuda je, usred žudnje za pokretom »nadraženog životinjstva«, — kao u neprolaznoj svečanosti paganstva, ili u nekom nepresušnom, ekstatičarskom, orfizmu, — izuzetno otežano kretanje u *Otkrovenju.*[48] Vernost prvobitnosti jeste »konkreti-

pesnika (Svedočanstva, 1924, br. 3), u kome je pokušao da govori o sebi u trećem licu, nastojeći da sopstvenu istoriju uzdigne do istorije novoga srpskog pesnika svog naraštaja: »Njegov duh jurio je da osvoji i pređe sve dotadanje granice, i celog njega osvojio je bio taj ritam zahuktalosti. On je činio gigantske gestove koji su bili smešni za one koji su ih mirno posmatrali. Nailazio je na čitave etape tajni koje njegov duh nije mogao obuhvatiti i zato mu se činilo da ga moć shvatanja napušta i da ulazi u afaziju«. Ili u pesmi *Zimski repertoar:* »O, afazija, o, podnošenja, o, mučna balkanska klima / Što vlada detinjstvom i snegom, i đonovima krvavo . . .«

[46] »Život duhovni, dakle, neizdvojiv od života našeg fiziološkog, i naša večnost, valjda, zavisiće time od našeg života sadašnjeg; ti i ne znaš sa koliko opasnosti nosiš svoje večno življenje u pokretima svojih ruku, na primer . . .« *(Probuđena svest).*

[47] »Što se tiče tela, sadašnjost se, i avantura dok je u toku, samo preko njega objavljuje« (u istom tekstu).

[48] U tome se Rastko Petrović duboko, i presudno, razlikuje od pesnika modernizma posle prvog svetskog rata, koji su osvajali pre svega lakoću kretanja. Lakoća kretanja ravna je moći za apstrakciju: ona je tamo gde je Crnjanski, u novoromantičarskim dematerijalizacijama, i tamo gde je intuicionizam Stanislava Vinavera (koji je u *Čuvarima sveta* pokušao da uhvati suštastveni pokret misli, kao nekakvo unutarnje vaseljenstvo, u duhu bergsonističkog neiscrpnog stvaranja, u nastojanju da verbalno ozbilji muzičko-matematičku igru tog stvaranja), ali ne tamo gde je neo-varvarski Rastko Petrović. Paradoks neo-varvarizma u tome je: vernost Telu, kao vernost pokretu neiscrpnoga života, iskazuje se kao nevernost pokretu. Sve ekstatičarsko je od te nemogućnosti kretanja, od toga razbijanja pokreta: najviši ideal Rastka Petrovića, kao pesnika Tela, bio je da u jeziku ponovi »sve one fine i veličanstvene treptaje beskrajnih

stička« vernost stvari telesnosti, a ne jeziku, ali zato je i nehtena, ali nužna, nevernost kretanju: to je stvar koja bi da se otme od simbola, kao što bi »mudrost ruke« da se otme od »duhovnosti«, stvar neo-varvarizma koja crpi snagu iz ideala neposrednosti (»Hoću da budem neposredan. Misliti bez simbola«),[49] i koja se

delića predodređenih materije, oplođavajućih, mužjaka i ženke, koji izazivaju ona besprimerna drhtanja, privlačenja i odgurivanja celih tela; katastrofa, sudara, erupcije, grčeve, eklipse svesti« *(Probuđena svest)*, ali upravo ga je to Telo onemogućavalo za pokret, onoliko koliko ga je onemogućavalo za apstrakciju. Vanvremeno, ono onemogućava kretanje, onako kako onemogućava vreme; to je večita »sadašnjost« prvine, koja se odupire razvoju, »sadašnjost« bez prošlosti i bez budućnosti: obilje motiva i senzacija, u pesmi Rastka Petrovića (najveće u poeziji njegovoga naraštaja), jeste delo ove nemogućnosti razvoja; u jezgru toga bogatstva motiva i senzacija jeste siromaštvo razvoja, nemogućnost kretanja. To je bogatstvo što se iskazuje »erupcijama«, u »sudarima« i »katastrofama« motiva i senzacija: eruptivno ili »katastrofalno« bogatstvo. To su serije motiva i senzacija, koje ne uspevaju da se ostvare, ekstatičarska diskontinualnost, kao »afazija« koja kida jedinstveni tok, ili kao prvobitnost koja je obolela od »afazije«: kao prvina, što se traži u svakom trenutku, i koja zahteva zaborav, — onemogućavanje vremena i istorije i na mikro-planu senzacija i ideja, a ne samo na makro-planu istorije. To je egzistencijalno autentičan neo-varvarizam: zaborav protiv vremena i kretanja: »konkretizam« vanvremenoga Tela protiv apstrakcije, kao pretpostavke kretanja; *Evropa* (tehnicizam i racionalizam, »civilizacija«, apstrakcija) nije tu nešto *spoljnje*, nego ova sama sopstvena svest, sopstvena istoričnost, sopstvena moć apstrakcije, tako da neo-varvarska negacija te Evrope znači samo-negaciju. Za ovo ne znaju drugi pesnici (malobrojni, i inače) u čijem delu javlja se tendencija neo-varvarizma. U pesmama Dragana Aleksića, neo-varvarizam je funkcija dadaističke destrukcije, a ne (kao kod Rastka Petrovića) ono egzistencijalno prvobitno što objektivno vodi destrukciji, kroz samodestrukciju. (Do punijeg, neposrednijeg svog izraza, neo-varvarizam doći će tek u kasnijim Aleksićevim pesmama, kao što su *Izdahom nabrekle psovke* i *Pod kamdžijom naprsla pesma*, ali i tu ne čisto, već pod jakim pritiskom tipično romantičarske ljubavi za igru sa rečima, u stilu Markovića Kodera.) U pesmama Rada Drainca, neo-varvarizam se javlja isključivo kao sredstvo anarho-radikalističke demonstracije, dok je u pesmama »barbarogenijskog« zenitizma (Poljanskog, u kome je bilo poetskog zamaha, a više još Micića, koji je bio isključivi ideolog) negacija Evrope isključivo sredstvo samo-afirmacije: zenitistička »balkanizacija Evrope«, kao nekoga drugog, *spoljnjeg*, sveta jeste *tipično ideološka eksteriorizacija neo-varvarizma*, stvar programa bez dublje egzistencijalne zasnovanosti: Rade Drainac se ugledao na Rastka Petrovića, a zenitizam je u njegovome neo-varvarizmu nesumnjivo nalazio podsticaja (sâm Rastko Petrović sarađivao je u *Zenitu*, ali samo u prvoj njegovoj epohi, 1921, zajedno sa Vinaverom, Crnjanskim, Matićem, da bi se potom, opet zajedno s njima, energično ogradio od Micića i njegovoga zenitizma), ali sve je to ostalo bez dubljeg poetskog značaja: negacija bez samo-negacije: bez stvarne, i poetski delotvorne, opasnosti od »prskanja damara«.

[49] *Helioterapija afazije, 2: Repertoar I.*

zato protivi simbolu, ali time i misli, i jeziku, koji su simbolisanje (odvajanje od »prvobitnog razdraženja«: »Misli idu suviše brzo. Treba oljuštiti svaku misao do njenog prvobitnog razdraženja«),[50] — a sve da bi se stiglo do »razgolićenog čovečanstva«, — i zbog toga se protive kretanju: zahtevaju usporavanje, želju da se zadrži u Telu, u njegovoj van-vremenosti kao u večitoj sadašnjosti, u »prvobitnom razdraženju«, što pretpostavlja »rasuđivanje seksualno ili želudačno« tzv. »hitrom razumu«.[51] Šta je, za ovu svest obuzetu prvobitnošću, ta »hitrost razuma«, ako ne hitrost transformacije (ili, čak, svojevrsne transsupstancijacije?) Tela u reč, prvobitnog (telesnog, »želudačnog«) u misao: hitrost simbolizacije i sublimacije, ili hitrost iščezavanja postojanja u jeziku, životne ekstaze u umetničku ekstazu? »Trenje između duše i tela« jeste, u epohi *Otkrovenja*, »trenje« između izvedenog i prvobitnog, kao između vremensko-jezičkog i van-vremensko-vanjezičkog, između sila procesa i sila koje se procesu suprotstavljaju (kretanja i nekretanja), život totalno prisutan u svakom trenutku, ali kao nekakva zbijena, teško prohodna totalnost, kao nekakav od prašumskog obilja teško prohodan život: velika sudbonost svakog trenutka, svakoga, i najbeznačajnijeg pokreta, vraćanje svetosti i u najbezizgledniju banalnost, odsustvo rutine, a sa njome i trivijalizacije, ali zato i odsustvo lakoće: slavlje života, kao u prvome danu, ali i »prvobitno razdraženje«, stalno, protiv »koncentracije« i sublimacije.

Nemoć Rastka Petrovića za »sintezu«, oblik, ili sublimaciju (izvesna *pretrpanost* njegove pesme započetim, pa neprodubljenim, motivima i senzacijama, u »raskoraku« između doživljajnog i refleksivnog, prvobitno-egzistencijalnog i tvoračkog), ravna je njegovoj moći da se zadržava na samome pragu pred-sublimnog, kao prvobitno-neizvedenog: nije li on upravo u časovima zamiranja i gubljenja ove moći, kao u časovima *umora* za »trenje između duše i tela«, stizao od trenutaka sublimacije za kakvu je, pre njega, u ovoj kulturi znao jedino Dis, — pesnik umora za stvari, ili apsolutnog neznanja stvari, u tome umoru, kao znanja apsolutnosti, ozračene nirvanističkom svetlošću, — a u doba

[50] Isto.

[51] »Kako je za mene mnogo zanimljiviji čovek koji, recimo, nema hitrog razuma, što se u današnjem društvu užasno prezire, no čovek koji nema rasuđivanja seksualnog ili želudačnog« *(Probuđena svest)*.

Otkrovenja jedino Crnjanski, u poemi *Stražilovo,* čija sublimna prozračnost duguje sebe takođe blaženstvu umora što odvaja od stvari? — Uostalom, ovaj umor, koji zahteva napuštanje stvari i Tela, njihovu transcendenciju, osvajanje apstrakcije, našao je Rastka Petrovića veoma brzo: osnovni njegov neo-varvarizam trajao je jedva nešto više od dve godine (1921. i 1922); već 1923 (odmah posle *Otkrovenja),* on je »trenju između duše i tela« pokušavao da suprotstavi san o slivanju svih stvari u jedinstvenu »zanosnu liniju«: »Sada sam ceo ovaj svet skoro napustio, / Čim odvojim pogled od čega to odlazi već u linije. /. . ./ O, tolike dane već kako napuštaju me stvari, / I moja privrženost, za njih, sa njima da odlazi, / Samo duboko plavi krug sve dalje što se širi, / I kakav bledi odbles daljinom što prolazi! / — / Sve manje ovom svetu moj duh kao da pripada / . . . / Jednom jedinom linijom poteklo je, nada-mnom, sve što je bivalo, / To gusto zračna reka neumitno otiče beskraju; / Bože moj, javu znam, ali šta bi sa onim što se snivalo, / Toliko naše mladosti kom plavom otiče beskraju? / . . . / Samo nada-mnom ona duboko zanosna linija, / I senka linije poda-mnom sve zanosnija, / Kao da smo se hteli pošto poto jedno drugom prikučiti, / Kao da je sav cilj bio jedno se u drugo uliti«.[52] To je melanholična ljubav, ili ljubav u melanholiji koja, snevajući o apsolutnom sjedinjenju, ovde napušta »svet« (»stvari«), pa je od tela teža »ljubavna senka između nje i mene« (». . . Njene su misli ptice u senci uspomene, / Još najdivnija senka obala koje beže, / Evo ljubavne senke između nje i mene, / I teža od mog tela ta senka po njoj leže«),[53] zbog čega duh »ovome svetu« »sve manje kao da pripada«, i utoliko više pripada »sublimnosti« ili apstrakciji, ovoj »jednoj jedinoj liniji«, koja je upravo linija sublimacije (ili apstrahovanja svega, što »odlazi već u linije«), i u koju se uliva, kao u nekakvu »zračnu reku«, što »neumitno teče beskraju«, »sve što je bivalo«: beskraj, i tu (kao kod Crnjanskog, u *Stražilovu),* jeste »samo duboki plavi krug« u kome se gubi i poslednja materijalnost i konkretnost stvari, a sa njome i »trenje između duše i tela«, »slova« i »žeđi«. To je beskraj kojeg stvara dematerijalizacija i apstrahovanje stvari, pokretima rezigniranoga umora i melanholije (»samo duboki plavi krug« kao vrhunska sublimiranost svega, kao esencijalna sublimnost), tako da je, i ovde, moć

[52] *Čas obnove; Misao,* 1923, XII, 84.

[53] *Slučajne pesme, I: Njene su misli ptice; Srpski književni glasnik,* 1931, XXXII, 8.

sublimacije ravna nemoći za »trenje između duše i tela«, kao što moć ulivanja svega, »jednom jedinom linijom« (»duboko zanosnom linijom«), zahteva ovaj umor, tu melanholičnu rezigniranost, i živi od njega. To je umor koji odvaja »duh« od »sveta«, pa zato sopstveni lik postaje »lak i neizvestan, / Kao da pridržavaju, dodirom ga svojim, java još živa i san«,[54] ali zato i sâm govor postaje »lak i neizvestan«: i njega kao da, doista, »pridržavaju« (i to baš »lakim dodirom«) »java još živa i san«: to nije više patetično-ekstatički govor *Otkrovenja,* na »varvarskom« početku progovaranja, i u silnoj napetosti stalno održavane antinomije »konkretnog« i »apstraktnog«, nego je to ovaj govor, »lak i neizvestan«, govor lakoće kao prihvaćene neizvesnosti, kao rezigniranoga mirenja sa njom, koje omogućava ulivanje svega u »jednu jedinu liniju«, kao u samu liniju suštastvenoga postojanja, čistoga »postojati«, koje izmiče predmetima i likovima, one bitnosti ili »slobode« što se »diže (. . .) i lagano se širi na krugove zadovoljstva«,[55] te slobode koja je sloboda od svega konkretno-egzistencijalnog, sublimiranost, ali i sloboda od naloga »izraziti se«. Kao da nema više protivurečja između egzistencije i jezika, kao da je ovim prihvatanjem »neizvesnosti« na putu ka beskraju, prevaziđena ova protivurečnost, sa svim teškoćama progovaranja: kao da ovo esencijalno »postojati« (to »zadovoljstvo« što se postiže odricanjem »duha« od »ovoga sveta«, *umorom* za taj svet, pa se tako to zadovoljstvo i nalazi na kraju rezignacije i umora, zbog čega, i ovde, kao kod Crnjanskog, iz *Stražilova,* postoji izvesno sladostrašće u podavanju umoru, a u melanholiji neko jedva skrivano »zadovoljstvo«?) odbija nalog »izraziti se«, onako kako odbija sve »stvari« neposredno-egzistencijalnog.[56]

[54] »Zagledam li se, evo, u mirnu bregovitu poljanu, / Jedno telo već izdvaja se i ustaje, / Poznajem tad njegov lik, i liniju njegovu znanu, / (Dok prilazi) strah me ipak da li će da istraje / U nesigurnom tome koračanju; / Gle, moj hod! Pogledom svojim to privedem sebi svoj lik u neznanju, / I nasmejem se gorko, toliko je samo lak i neizvestan. / Kao da pridržavaju, dodirom ga svojim, java još živa i san« *(Čas obnove).*

[55] ». . . Kada mi se bude dogodilo da osetim, ne ni ljubav prema životu, — voleo sam ga i odviše; to je apstrakcija — ne ni živeti raznolike, jake i mnoge stvari, već da se od onog osnovnog jedva primetnog principa: postojati, diže iz mene sloboda i lagano se širi na krugove zadovoljstvo — biću savršeniji no mnogo štošta čemu sam zavideo, jer od svega surevnjivost je bila možda još ono što je najdivnije u meni« *(Reči i sila razvića; Putevi,* 1924, br. 3—5).

[56] Očito, nije ni najmanje slučajno što rečima o ovome čistom »postojati«, kao senzaciji slobode, prethode reči o umoru, ali i o odricanju od želje za »izražavanjem«: »Proći ćete i vi, dani senzualnosti, gordosti mladićke, velikih

To »postojati« prodire kroz tela i stvari, čini ih *providnim*, kao sama svetlost apsolutnog, ili svetlost beskraja, koja zahteva da svaka rečenica ponovi, što potpunije, onu »gusto zračnu reku«,

drhtanja«. [Proći ćete i vi, dani i reči *Otkrovenja?*] »Umoran od godišnjih vremena, od prijatelja ograničenih koji su ponosni, od sopstvenih misli kojima se neće pridružiti matematički oblik, izaći ćemo tako naglo iz života da će šum tkiva, kao odeće, još ostati za nama. Ove reči, pišući ih ivicama svih knjiga, koje nisam želeo da razumem već da me razbude, nisu uspele ništa, ništa da kažu, ništa da znače, nikako da izađu van kruga lepote, podražavanja, slikovitosti. Ima izvesnih reči u koje je život zaljubljen kao u sama sebe i kojima pridaje ogromne vrednosti, a koje ništa ne znače; jedna od njih je: život; time se sastaje u krug realnost sa apstrakcijom. O, moći izići iz svega toga čist, ne želeći nigde izraziti se!« To je ideal umora koji bi bio, kao umor za »izražavanje«, jemstvo »čistote« (»... izići iz svega toga čist«), koja je »čisto« *postojati*, ili sloboda (kao sloboda od »izražavanja«, od reči), i zato je »zadovoljstvo«. Otuda umor, s akcentima razočaranosti, pogruženoga priznavanja poraza, iz prvih rečenica ovoga teksta, otkriva se kao funkcija ovoga zadovoljstva u »čistome« *postojati*, a sâm taj poraz kao mentalna tehnika osvajanja tog *postojati*. Ova »dvoličnost« umora kao »zadovoljstva«, u toj oslobođavajućoj poraženosti, suštinom svojom romantičarska, tipična je za modernistički novoromantizam, pre svega onaj Crnjanskog (ali i za pre-nadrealističku poeziju Aleksandra Vuča i, naročito, Marka Ristića, čije *Od sreće i od Sna* jeste, u stvari, »čista« lirika ovoga »čistog«, egzistencijalno apstraktnog, postojati). Kao pesnik Tela u oštroj opoziciji »bestelesnom« Crnjanskom, pesniku bludnje i lakoće u »dematerijalizaciji«, Rastko Petrović se srećno-rezigniranim umorom ove »dematerijalizacije« nezadrživo približavao Crnjanskom, pa se čak ponekad i gubio u njemu: na trenutke, njegove široke eliptične rečenice, koje su blago kidane i kao usporavane umetnutim rečenicama (na primer: »... Govorim, a glas moj, sa nebom, ko šapatom se srađa«, — *Dignem tad oči nebesima; Svedočanstva*, 1924, br. 2), napadno asociraju na govor Crnjanskog, iz *Stražilova*. Nije li to ona ista, suštinski srećna, od materije (od sveta: od ciljeva, od objekata) oslobođavajuća rezignacija Miloša Crnjanskog, koja ovim umetnutim rečenicama kao da zaustavlja pokret, odlažući cilj, posvećujući u besciljnost, s onu stranu materijalno-predmetnog? I nisu li to blage kadence, laka kidanja, zarezima, između ovih rečenica, koje izazivaju senzaciju širenja koncentričnim krugovima, ka nevidljivom i nečujnom, umesto onoga razornog i samorazarajućeg, očajničko-humornog, tragičnog i groteskog ekstatičarstva »pustolova u kavezu« *Otkrovenja?* (Ove rečenice kao da hoće što iscrpnije, što konkretnije, da »kažu« neku stvar, dok je, u stvari, nadgrađujući se jedna na drugu, kao dodatak na dodatak, kao krug na krug, zadržavaju na jednom mestu, i time lišavaju tu stvar, motiv, senzaciju, nje same, rastvaraju je, ponavljanjem, kroz neznatna variranja, u njoj samoj, pretvarajući je u »etar«, u »nebesa«, kao u samo *ništavilo*, koje je Crnjanski tražio svojim brojnim umetnutim rečenicama.) To je blagost, umesto divljine: u suštini, to je novoromantizam umesto neo-varvarizma: rezignirano-sentimentalistički estetizam umesto »divlje« (varvarske) negacije. *Lepota*, do koje je tako stizao Rastko Petrović, na mahove je vanredna; ali ona je u samome svom korenu *tragična* lepota: u nju je ugrađen poraz neo-varvarskog »pustolova«, tim teži što je Rastko Petrović bio ne samo najveći nego i jedini izvorni pesnik avangardističkog neo-varvarizma na ovom jeziku.

koja »neumitno otiče beskraju«, pa je zbog toga *»providnost«* u ovome umoru za »trenje između duše i tela« (kao u jemstvu »zadovoljstva« samoga »postojati«) jedina »građa«:

Dignem tad oči nebesima, nada mnom se plavilo rađa,
Pogledam dole: u beskrajnih svetlih izviranja je java,
I kruži magleni daljni dah sedefom, dok mleko se rađa,
Na očima ruke providne, čežnjom mi zanosi glava;

Govorim, a glas moj, sa nebom, ko šapatom bolnim se srađa,
Niti ikada mogah izreći — koliko me tad to spasava,
Zaćutim, jer van providnosti postoji li ikoja građa,
Spram koje život ovaj celi izgledaće kao da spava.[57]

Ta »Java« u nebesima (kao java »beskrajnih svetlih izviranja«) jeste java ovoga »beskraja«, čija materija je od sušte »providnosti«: telo postaje providno, i govor postaje providan: tu, gde glas »sa nebom, ko šapatom bolnim se srađa«, ne može da se »srađa« reč sa stvari, tu reč i ne traži stvar, nego teži da postane stvar za sebe, a jedina mogućna »gradnja« može da bude ova »providnost«, ta materija lakoće nađena u prihvaćenoj »neizvesnosti«, i koja od materije neposredno-egzistencijalnog prihvata pre svega ono što sugeriše neodređenost, i mekotu u njoj (»mleko«, ili »magleni daljni dah sedefa«), a »život ovaj celi izgledaće kao da spava«, u ovoj najvišoj mogućnoj sublimiranosti, u kojoj je suh somnolentan, »lunatičan«, kao u *Stražilovu*, a Rastko Petrović »kao neki Adam, sa Evom katkad, u lebdećem, pustom raju«:[58] da li to vrhunska sublimiranost zahteva da »život spava«, jer zahteva da »spava« »trenje između duše i tela«? To je ova »providnost« umesto tela, *sublimacija umesto varvarstva*, ali to

[57] *»Dignem tad oči nebesima . . .«*

[58] Reči kojima je Rastko Petrović okarakterisao Crnjanskog, iz *Stražilova:* »Ako čitamo jednu od najdivnijih poema, Crnjanskovo *Stražilovo*, ako čitamo *Knjigu Radosti*, ili pesme Edgara Poa, mi prisustvujemo jednom kretanju pesnika *kroz apsolutno osamljene prostore*. Ni senke nikakve ljudske tu nema. Kod Crnjanskoga je to katkada kao neki Adam, sa Evom katkada, u lebdećem, pustome raju, bez bilja i ptica, u nebeskim krugovima, u Zodijaku tamnih zvezda« *(Milan Dedinac; Svedočanstva, 4. broj prisnosti i požrtvovanosti osećanja, 21. decembar 1924).* — Ovome »pustom raju«, on je ovde suprotstavljao Dedinca, kod koga su »ljudi (. . .) na svakom njegovom koraku, iza svakoga zida njegove sobe, pod svakim dodirom njegove ruke« ali je u ovo doba već i sâm bivao u tome »lebdećem, pustom raju« savršeno sublimirane egzistencije.

je i iščezavanje, kao »tonuti u smrt iz beskraja«, »kružnim slivanjima« duha (i »kružnim slivanjima« rečenica: strofa je, sada, u ovoj lakoći, kontinualno, »kružno slivanje«, mekim uzglobljavanjem slogova reči u rečenični tok), u znaku *svetlosnog misticizma*, koji vezuje žudnju za smrću (»To, to! Umreti; nikada više ne živeti! Nikada!«), sa srećom u otkrovenju apsolutnosti, koja zahteva tu smrt:

Uzbuđen, neznanog časa, širokih zenica u beskraju;
Još jedan jedini put tada u veličanstvenom sjaju
Zaboravljati; zaboravljati sve to što život bi iza mene.
Sanjati, sanjati, o, slušati da se iz samoga dna smrti penje
Taj već davno zaostali poljubac sa usne njene rumene.
Preći i ova rasvetljenja, preći i ovo gorenje.
. . .
Zadihan i probuđen za čas jedinstvom u drveću, —
Da l smrti ostavih žeđ za dno idućeg dana? —
Oslobođen videh kružna slivanja da pokreću
I ovu umornu moju usnu, da s njom i zenica mi sana
Od ponoći već shvati Čas nenadmašnog ganuća!
Kroz jedinstvo bola mog probi zrak, dok leži po dubravi
Sunca, što sijaste kroz mene u tolika svanuća:
Da jedan čas sam večit, sred ove bezrazložne ljubavi,
Prenesite i sjedinite kroz mene neba večito putujuća;
Pa nek se veže najzad sve što bi u telu, nenadmašno u glasu,
I nek se izvrši najzad ta Žudnja, jedina verna ovom Času!
. . .
Pa nebo kad bude rasvetljeno, što već bi rasvetljeno,
Kad i daljina bude sama, što je večito bila sama,
Kada i radošću i saznanjem sve bude natopljeno:
O, tada tek, ko u san, tonuti u smrt iz beskraja,
Tonuti, tonuti, za večnost, sa svetlim poljupcem na usnama

(Sa svetlim poljupcem na usnama).[59] To je »bezrazložna ljubav«, kao ljubav bez razloga, kao apsolutna ljubav koja se preobražava u ljubav za apsolutno: to je »davno već zaostali poljubac sa usne njene rumene«, koji se preobražava u »svetli poljubac na usnama« apsolutnog »rasvetljenja«, »izvršenja« Žudnje, »večnosti« (sa onim rečima, kojima bezazlena dirljivost progovara,

[59] *Srpski književni glasnik*, 1927, XXII, 7.

tražeći tu »večnost« ovde, u ovome vremenu: »Da jedan čas sam večit . . .«), kao same »smrti iz beskraja«. To je »zrak« što »kroz jedinstvo bola mog probi«, zrak ovog mističkog iskupljenja, ili zrak same »providnosti« apsolutnog, što čini tela providnim, oslobođavajući za bespredmetno, kao nadčulno; to je *zrak umesto tela*, ili telo oslobođeno od sveta, ali oslobođeno i od sebe: *mistička sreća*, kao transcendirani bol, i svetlost mističkog iskupljenja (»izvršenja« Žudnje izvan objektivne realnosti), kao transcendirani užas od »olujine« onoga »Sunca divljeg« od kojeg se Rastko Petrović užasnuo tek što je završio *Otkrovenje*, a koje je Sunce neposredno-egzistencijalnog, ili Sunce same telesnosti: ». . . Kao olujina, tako Sunce divlje navali kroz prostore; / Dotle disah mir; zaleteh se strašno na prozore: / Kidah zastor, zatvarah okna, trzah naglo, pun besa; / Sa treskom okno odrubi ruke; videh žile, krv, živa mesa, / Ja videh sve to; kukah, urlah nebu, u patnji, očajanju: / I vih se po podu, crv sâm ne vi se tako kad u oranju; / I Sunca me točak zgnječi, i odvaljuje oganj il toči / Žar svoju, ja poznah mlaz što krvlju obliva oči; / Kao olujinom tako Suncem zatutnjaše prostori, / Od Njega branih stan; no krvavi su sad prozori«.[60] Nije li u samom jezgru svetlosnog misticizma Rastka Petrovića ovaj strah od svemoćno-razaračkog Sunca, strah od Tela pod suncem, strah koji ovu »olujinu« divljeg Sunca preobražava u utešna, iskupljujuća »kružna slivanja« zvučno-vanpredstavne, vrhunski apstraktne poezije misticizma iz poeme *Čas obnove*, uranjajući u bestelesnost, kao u samu »prividnost«? Poslednja knjiga stihova Rastka Petrovića (koju je on spremao u emigraciji, pred smrt, i koja je izišla tek posle njegove smrti) ovo potvrđuje: u kratkoj propratnoj belešci, za ovu zbirku, Rastko Petrović otkriva da su poema *Čas obnove* i poema *Vuk*, ranije objavljena u časopisu *Putevi*, samo »odlomci nedovršenog poema koji je imao da se zove *Vuk*« i koje je on pisao između 1923. i 1928.[61] To je agonija neo-varvarskog Rastka Petrovića i, u njoj, objava njegovoga svetlosnog misticizma:

[60] *Vuk; Putevi*, 1923, br. 2.

[61] V. u knjizi *Ponoćni delija*, napomena *VI*, str. 123. — On tu navodi i »dva soneta *Sunčane lestvice* u *Svedočanstvima*« (u stvari *Dve pesme: »Dignem tad oči nebesima . . .«* i *Sunčane lestvice; Svedočanstva, 2. broj, slovenski, 1. decembar 1924).* — Za ovo nije znao ni Marko Ristić; u eseju *Tri mrtva pesnika*, on kaže da su od »tragične poeme *Vuk*« — »samo dva sasvim kratka odlomka objavljena« (onaj u *Putevima*, i drugi, pod naslovom *Molitva vuka*, u *Almanahu Branka Radičevića*, Beograd, 1924).

protivurečnost dramatično-patetičnog govora njegove poeme *Vuk* i smirujuće-apstraktnog, »sublimiranog«, govora poeme *Čas obnove* (protivurečnost tolika, da se čini da su to govori *dve* epohe, čak govori *dva pesnika),* krije svoje jedinstvo u jedinstvu agonijskog neo-varvarizma i svetlosnog misticizma. Vuk je, svakako, »čovek u borbi sa božanstvom«, ili »zver koja se skriva od sunca«,[62] ali on je i zver koja se skriva od sopstvenoga »zverstva«: od sopstvenoga htenja da bude kao Sunce, da njemu jedino bude »ravan«; to je onaj koji, »zaražen Suncem« (ili »zaplamljen« njime), kao u nekakvome »groznom praotaštvu«, leti poljima sveta, ali i poljima *Otkrovenja,* a koji se sada, suočen sa razaračkim moćima ovoga životodavnog Sunca (sa samom njegovom božanstvenošću, kao sa totalitetom: kao sa jedinstvom stvaranja i razaranja), *predaje kajanju,* koje će, na trenutke, da se neporečno otkrije kao kajanje Rastka Petrovića zbog *Otkrovenja:* »Sunce, jedino tebi što sam žudeo biti ravan / Znati jednu jedinu stvar i njome znati sve. / . . . / Potom bih noću besneo divlje, vikao zvučne reči / I među onim što me kore ne bih razaznavao rod / Jedino bih se trzao naglo čuvši mater da ječi / — / Jer ja sam i nju, svetu, vređao svojom rečju / Opevao muke njene, ne sklopiv oči pred Tajnom«.[63] To se pesnik *Otkrovenja,* koji je žudeo za Suncem, i koji je, obuzet »preranim rođenjem«, opisivao muke Majke (svoju kolevku kao Apokalipsu), sada *kaje* što je to činio, umesto da »sklopi oči pred Tajnom«; to je onaj koji je, kao u »groznom praotaštvu« primitivizma, hteo da zna »jednu jedinu stvar«, da bi njome znao »sve«, ali koji je, u toj žudnji za totalitetom, umesto »svega« kao »jedne jedine stvari«, našao »prskanje damara«, košmarnu disperziju umesto »svega«, one »katastrofe sudara« umesto Majke, pa ga je zato ovo Sunce (taj totalitet, u znanju sveobuhvatne »jedne jedine stvari«) progonilo, i noću, i u snu, bacajući ga u »besnilo«, i put ovih »zvučnih reči«; onaj, koji nije razaznavao »rod« među onima koji su ga zbog toga »besnila« korili (nije poznavao rod u represivnoj kritici), a koji sada, ovim kajanjem, u strahu od Sunca, od »groznog praotaštva«, od sopstvenoga »zverstva«, od *vučje* svoje istine, pokušava samoga sebe da proizvede u taj rod, da se poistoveti sa njime (da interiorizuje tu represivnu kritiku). To je »sunčani«, apsolutno-životni, i apsolutno-razarajući, iracionalitet vuka, »vučji« iracionalitet »praotaštva«, koje se ovde, u strahu, doživljava kao »grozno«; to je »groza« od ovoga iracionaliteta, kao od »olujine«, koja pokušava da eksteriorizuje tu »olujinu« u Sunce, u očajničkom pokušaju sakrivanja od njega: u pokušaju sakrivanja od sopstvenoga Tela, koje užasava, i koje zato posvećuje u prizore užasa: u prizore onoga čoveka koji se, raskomadanoga tela (»mesa«), sav u krvi, vije u očajanju, dok ga »Sunca točak« gnječi, kao u delirijumskoj stravi neke smrtonosne sunčanice što se prekida, na trenutke, samo kajanjem zbog te žudnje za Suncem, iz *Otkrovenja,* umesto da su se sklopile »oči pred Tajnom«. Istina, javiće se u tom kajanju i poneki akcenat žaljenja zbog »davnih« *Otkrovenja* (koja su »davna«, očito, ne po vremenu, već po duhovnom, i moralnom, stavu: ovo kajanje pokušava da ih potisne u »davno«): ». . . O davna moja otkrovenja, / I žeđ opojne sumnje ždrela, / Sve je pod mržnjom upoređenja / Sve na pragu mi žudnog usmrćenja«:[64] *»Sve je pod mržnjom upoređenja«,* jer je sve »pod mržnjom« razuma koji poredi, i poredeći neprestano i istovremeno i približava i rastavlja, a ne pod ljubavlju van-razumskog, koja ne poredi jer je sámo jedinstvo, dosegnuta totalnost, ona *svetlost* koja će sva »razjedinjenja« da »zbriše«.[65] Ali, »ovo razranjavljeno biće, u smrti svojoj budno, / Žudno Ničega Praznog«,[66] ne traži spas samo u svetlosnome misticizmu, nego, sve poraznije, i u normama »roda«: u podnožju svog Tela (od čijega »seksa« očekivao je objavu boga), kao »ovo razranjavljeno biće«, on će pokušati da »podesi« »dah svoj, sa dahom kojim diše svod« (da Telo svede na dah, na disanje, kao na prvu ali i poslednju manifestaciju telesnog, na najnižem nivou postojanja),[67] ali taj

[62] Rastko Petrović, u navođenoj napomeni uz poemu *Vuk.*

[63] *Vuk, I; Ponoćni delija* (ranije neobjavljeno).

[64] *Vuk, II; Ponoćni delija* (takođe ranije neštampano).

[65] ». . . Samo zaspim: truljenje po telu raziđe, / Poslednja snaga na život upne se da me probudi; / I dugo čeznem *da svetlost u mene naiđe, / Razjedinjenje zbriše* kroz glavu i kroz grudi« *(Vuk, II).*

[66] U istoj pesmi.

[67] »To tada počeh da dišem pravilno i duboko: / Malo spasa naviraše uz gutljaj mlaka daha, / I već je uticalo u mene ono što beše samo visoko, / Kao okeana deo, prodorom prvim kraha, / Ali što uneće, u sredinu svoju ipak, celi brod? / To podesih *slučajno* dah svoj, sa dahom kojim diše svod« *(Vuk, II).* — *»Slučajno«,* — to nije ovde reč *slučajno* napisana: njome treba da se potvrdi verodostojnost (kao egzistencijalna apsolutna zasnovanost) ovoga sjedinjavanja sa »svodom«, i to po volji samoga toga »svoda«: *namerno,* umesto ovoga »slučajnog«, iskazivalo bi *volju,* koja je, samim svojim postojanjem, bezizlazno protivurečna ovome »svodu«, što se uzdiže *nad* voljom. Taj »svod« (bog) zahteva

»dah« gubi se, ne jednom, u hrišćanskom teološkom mucanju: »Kada bih došao k sebi, pred samim Božijim likom osetio bih svoj, / Trenutak bi nam se mešao dah i razroko bih posmatrao mu vid. / Saznah da ga nikad neću zgledati, i oblivaše me znoj; / I opet gubljah svest, ko užas da je to i stid: / *Samo bih duboko cvilio u nemogućnosti da sam pred njim rob,* / I kao da je neko još cvilio u me..i, tako neshvatljiva beše ta kob«,[68] ili (u strahu od tog »cviljenja« što ne može da je pred bogom rob): »U začeću, usnih samom, da granam život sa Bogom, / Zbog nerazdvojnosti, u sramu, da leži sa mnom on, / *Da ja sam njegov zao duh, on meni duh svetao,* / Da nema neba niti greha gde ne može nam biti dom / Da praštati mi verno nije on nikad, nikad prestao, / U časovima patnje ove da pati sa mnom i on«.[69] Umesto molitve Suncu, to je

od mene »slučaj«, onako kako ne pristaje na moju »nameru«, koja je manifestacija moje volje i, kao takva, nepomirljiva sa »svodom«.

[68] *Vuk, II*

[69] *Molitva vuka;* nova verzija, u knjizi *Ponoćni delija*. — U ranijoj verziji, u *Almanahu Branka Radičevića,* nema ovih stihova. Ta verzija ne zna, takođe, ni za »Glas Gospodnji« (u nešto oko četrdeset stihova). To je »Gospod« koji dočekuje, likujući, ovoga »varvarina« i »izmrcvarenog pesnika«, na njegovome »povratku«: »Došao si najzad, najzad mrcvareni pesniče, / Protrljao oči rukom, video da zora sviće, / Pogledao u mutnu ovu zemlju, gde zlato nam otiče, / Došao si najzad sam krvav i zadihan pesniče. / — / I oslobodićeš, pustićeš preko knjiga, naše zvuke. / . . . / Bio si pijan od mladosti, il sumoran od brige, / . . . / Al skočio si eto mladićki i otresao si opet sve brige. / — / Dosta godina trebalo je da dođeš; do ovih reči, / Mora da si skrio u sebe i porok i besnoću«.

Rastko Petrović »skrio« je ovde »porok i besnoću«, ali je skrio i pesnika u sebi: to je ukroćena »besnoća«, pobeđeno »pijanstvo mladosti«, u otkriću ove zemlje »gde zlato nam se stiče«, ali to je i ukroćeni, pobeđeni, pesnik. To je *konformizam* u kome je Rastko Petrović našao svoju smrt pesnika, onaj o kome govori Marko Ristić, u eseju *Tri mrtva pesnika,* iako očito ne znajući za ovaj »glas Gospodnji«, za tu bedu stihovanja hrišćanske »veronauke« za niže razrede gimnazije, što bi imalo da bude odaziv »Gospoda« na dozivanje iz poslednjih stihova ranije verzije *Molitve vuka:* »Ne sećam se više. Patim. Ah, patim strašno. / Gospode, Gospode, zašto si mi vrelinu udahnuo, ja njome ljubim, ja njome mrzim, i zavidim izdašno; / ja bih hteo, strašno, kroz oganj svoj izaći; / O bože, bože, ja ne ljubim sad više tvoj svet! / — / Molitvu jednu za nas!« Ove stihove uneo je Rastko Petrović u novu verziju, i to posle »glasa Gospodnjeg, i drugih glasova«, ali ne samo brišući ono očajničko, završno: »Molitvu jednu za nas!« (jer mu se, u novoj verziji, »glas Gospodnji« već bio odazvao?), nego i dopisujući stihu: »O bože, bože, ja ne ljubim sad više tvoj svet«, novi stih: »I rasturam se svuda gde nadam se još, da ćeš me naći«. To je »optimistička« intervencija konformizma: još je tu, istina, »rasturanje« (u »mutnoj ovoj zemlji, gde zlato nam se stiče«?), ali je tu i *nada,* usred tog rasturanja, da će ga bog naći. Iz te nade, međutim, bog progovara ovako: »Čuti, čuti grešniče. Pogledaj ovaj cvet! / — / Sećaš se one zvezde što sijaše kroz usta seljaku? / To beše sveža kap vode u

molitva bogu; umesto orgijastičkog paganstva, to je hrišćanstvo skrušenosti i pokajanja, što likuje nad njim; umesto ideala Tela, u »katastrofi sudara«, to je užas od ove »katastrofe« i ovaj ideal »daha«, ili ideal da se sklope oči »pred Tajnom«: da se Sunce, u tim sklopljenim očima, od divlje »olujine« preobrazi u smirujuća »kružna slivanja«, zajedno sa »dahom«, u »nerazdvojnosti« s

njegovom stomaku. / On je psovao, tih hiljadu svetlih Sunaca, kad odlazi da kopa, / I pretio prigušeno da svetu neće da je rob; / Svakim udarom motike u zemlju zidaše u nebesima grob. / — / Ja ću nameniti tebi taj grob!« Ovaj bog je ovako banalan (»Čuti, čuti, grešniče . . .«), jer *nije* bog Rastka Petrovića; ali Rastko Petrović mu »pozajmljuje« svoju ruku, ispisujući ovakve stihove, i čak ih unosi u svoju pesmu, ne osećajući uopšte da je time upropašćuje.

On je, uistinu, tu *mrtav;* on je bez čula za poeziju, čak i onu (tako jedinstvenu, treba li to uopšte reći?) koju je već napisao. Tako, ovo »Čuti, čuti, grešniče . . .« ispisao je on preko stihova, koje je izbrisao, tako njima, — uprkos umora (onoga, koji moli: »Molitvu jednu za nas!«), ipak progovara, kao na poslednjoj padini primitivističkog animizma, njegova naivnost, sposobna da opšti sa cvetom i sa listom: »Uzbudljivo je gledati cvet, / lagani zametak Sunca u njegovom dnu: / smeše se usta, i drhće ruka, i svet / sav kao da počiva na snu; / — / Još uzbudljivije je posmatrati list, / puteve koji se razilaze; / kud ih to vuče oblak čist, / pokajnike što odilaze?« — Ko je ove stihove odbacio, ako ne racionalizam »didaktičarskog« »glasa Gospodnjeg«, onaj što ne može da prihvati ni svet što »sav kao da počiva na snu«, ostajući intelektualno i emocionalno ravnodušan i za ovaj list što se otkrivao Rastku Petroviću kao »putevi koji se razilaze«, kao »pokajnici što odilaze«, dok ih »vuče oblak čist«, a kamoli za svetlosni misticizam ovoga »varvarina« u umiranju? Taj isti racionalizam utrnulog poetskog čula, u pesmi *Njene su misli ptice!* (iz grupe pesama *Slučajne pesme),* zameniće nekadašnju strofu: »A ta devojka gleda zenicom uspomena, / Preko poslednje noći čuda, mešanja u tom srcu, / Poslednje noći čuda što gubi krv u vina, / Gle ova noć ko ja briše mora u srcu«, ovakvom strofom: »A ta me misao prožme zenicom mesečina: / Moj dane, evo čuda mešanjem u mom srcu. / Čudo, i opet čudo, što lije krv u vina . . . / Gle ova zemlja, ko noc, sakrije zvezdu u srcu«. Nije to samo »zenicā mesečina« umesto »zenice uspomena«, niti je to samo »noć ko zemlja«, umesto negdašnjeg »noć ko ja«, nego je to ovaj racionalizam što ustaje tamo gde se neće ova »noć ko ja«, i koji zato ovu noć što »briše mora u srcu« (i otvara, tako, horizonte nedokučnog), banalizujući pretvara u noć koja »sakrije zvezdu u srce«, ali »sakrivajući« i samu poeziju: prosvetljavajući sve tamno, nedokučno ove »noći ko ja«, i upravo surovo »logicizirajući« negdašnje: »Preko noći čuda, mešanja u tom srcu, / *Poslednje noći čuda što gubi krv u vina«,* putevima jednodimenzijalnosti, bez čuda, i bez poezije: »Moj dane, evo čuda mešanjem u mom srcu. / *Čudo, i opet čudo, što lije krv u vina«.* U drugoj strofi, dva negdašnja stiha: »Gle, ta noć ko zemlja da je, taj dan ko sjajno more / *Pokriju njeno telo ako jeca od bola«,* zamenjeni su stihovima: »Gle ova noć ko zemlja, taj dan ko žarko more, / *Silaze niz njeno telo, u ždralu vala gola«.* Pad je očigledan, i težak: umesto onoga: *»Pokriju* njeno telo« (i to uslovno: » . . . ako jeca od bola«, u znaku naivnosti što, jedina, sve dovodi u vezu, otkrivajući u bolu jedinstvo tela sa zemljom i morem, i nežnu usrdnost zemlje i mora), to je ovo

bogom, u kojoj prestaje »mržnja poređenja«, ali u kojoj prestaje i govor, u kojoj se reč rastvara u »dahu« (tom jedinom »jeziku« na koji pristaje Tajna). Teistička metafizička inspiracija (intelektualno skučena do banalnosti) smenjuje se sa inspiracijom epskog dramatizma, a ovaj sa trenucima »kružnih slivanja«; to nije *jedan* govor, to su *govori u zavadi,* i koji kao da se bore za vlast u ovome agonijskom »varvarinu«: to je refleksivno-diskurzivan govor, koji bi, čak, obnovljenim klasičnim metrom (što izaziva, *svečanošću,* zvučne reminiscencije na Dantea, ne jednom), da uđe u jedinstvo sa govorom romantičarski patetičnog stradanja (punom naturalističkih izazova), i to je govor van-jezičkog »daha« i »kružnih slivanja«, ne samo s onu stranu čulnog, nego i sa onu stranu refleksivnog, krajnje protivurečan refleksivno-diskurzivnom jeziku i jeziku romantičarskog patosa.[70] Šta bi

puko-spoljašnje, objektivističko-deskriptivno, u suštini konformističko: *»Silaze* (. . .) u ždralu gola«. To je konformizam koji »pojašnjuje« nejasno-zagonetno, konformizam duha koji, prilagođavajući se poretku građanske utilitarnosti, traži svuda jasno uspostavljen poredak u odnosima subjekta i objekta (i njima primerene odnose cilja i sredstava), ali koji upravo zato ne zna, niti sme da zna, za naivnost: to je »racionalni« poredak bez čuda jedinstva, koje je iracionalno čudo, ili čudo poezije. To je konformizam koji izuzima, konačno, iz »poslednje noći čuda što *gubi* krv u vina«, pretvarajući ovo tamno, nedokučno, »gubi« u jednosmerno-jasno *»lije«,* i koji ono saučesničko »pokriju njeno telo ako jeca od bola« (za zemlju, za dan), pretvara u objektivističko-nesaučesničko *»silaze«.* Sva grubost, sva tuđost toga »silaze«, jeste od tuđosti ovoga ne-naivnoga, objektivističko-deskriptivnog, nesaučestvujućeg duha konformizma. Lišen korespondencije sa svetom, on je ovako banalno deskriptivan, pospoljašnjujući, i zato bez sluha za ona treperenja, najtananija, u rečenici, za koje zna samo stvarno učešće. Zbog toga, u ovome pospoljašnjivanju, melodijska linija se »skrutnjava«, sluh izneverava: umesto ovoga treperenja, jedva primernog, a tako bitnog, u rečenici: »Gle, ta noć ko zemlja da je«, rečenica je melodijski neutralna, »ravna«, kao sa nivoa puke informacije: »Gle ova noć ko zemlja . . .« Nema više pregiba, lučnog, što je bio između »ta noć« i završnog »da je«, nego je sve melodijska indiferentnost (amelodičnost) ove rečenice koja se završava sa »ko zemlja«, kojoj je oduzeto ono »da je«, to »da je« što ne dozvoljava frazi pad u ovu indiferentnost. *Nema sluha bez naivnosti;* nema ni pevanja, ali, evo, ni slušanja, bez naivnosti.

[70] Očita je namera Rastka Petrovića da »kružna slivanja« svog svetlosnog misticizma obuhvati i refleksijom, ali tako da, kao u poemi *Čas obnove,* »Među odblescima čuda misao se tek s bolom razbere«: — »s bolom«, ne kao bolna misao, nego kao misao obolela od ovih »kružnih slivanja«, kao misao koju upravo ovaj svetlosni misticizam čini *tamnom,* pretvarajući je u »mrmljanje«: »Popnem li se na planinski vrh rođenja, da sagledam daljine / Ili ruku nestvarnu kad se pojavi i uzbere / Naš san, koga je reka trebalo tek da polazi, / Među odblescima čuda misao se tek s bolom razbere. / — / Niti opazi kad reka izbaci telo na obalu

bio smisao »poema« *Vuk,* ako ne smisao otkrića unutarnjeg jedinstva onih jezika, kao jedinstva ovoga stradanja, refleksije o njemu i iskupljujućih »kružnih slivanja« svetlosnog misticizma u koji su se transcendirala ta stradanja, i to tako što bi, svakako, sama ta transcendencija, u živome svom procesu, imala da se otkrije kao istorija »pokrštenja« ovoga »varvarina«?[71]

Ali, Rastko Petrović nije mogao da napiše ovu poemu, i to ne iz »lenjosti« i »aljkavosti«, niti zato što je, prosto, »prošlo (. . .) vreme bogatstva, / I došao je čas da se umire«,[72] nego zato što je došao čas njegovoga povratka svetu, u kome nema nikakvoga izgleda ni za neo-varvarstvo ni za njegov svetlosni misticizam, pa ni za »Gospodnji glas«. Taj svet, kao ona zemlja od koje je on pokušavao da se spase stihom (u znaku negdašnje svoje molbe: »Stihovi, nosite me daleko od ove zemlje: / U mukama me za bolji život rađala majka«),[73] to je ona mašina, koja je smrvila, na

/ I van života nastavi svoje tečenje: / Niti joj pogled u stanju pratiti dalje / Liniju njenu uspalu: / — / Već tiho klone s njome opštenje / Baš na granici samoj razuma, / Lice se izmeni: mutno i sanjivo, od datuma / Kada ne protegne više telo strast već mrmljanje«. Talasi verbalnog »kružnog slivanja« »svetlosnog misticizma« Rastka Petrovića kao da počinju tamo gde »tiho klone (. . .) opštenje« sa ovom mišlju, koja »van života nastavi svoje tečenje«, ili »baš na samoj granici razuma«: koja je neuhvatljiva, tako da je ta njena neuhvatljivost u samome jezgru ovih »kružnih slivanja« verbalnosti, a njena tamnost izvor svetlosti toga »kružnoga slivanja«. Ima, u svetlosnome misticizmu Rastka Petrovića, ove mističke metafizike »na granici samoj razuma«: toga *razuma* na sopstvenoj svojoj granici, ali Rastko Petrović je tek samo uopšteno naznačio prostore te metafizike, gubeći je, na mahove, i u ovakvoj oslepeloj (i ogluveloj) diskurzivnosti: »To prvi princip počinje da deluje / Nad pokretom svakim i nestvarnošću / I poslednja misao ne može da veruje / Da je sprečava smotra razorom i žalošću«.

[71] U navođenoj beleški uz »poem« *Vuk,* Rastko Petrović kaže da je rad na njemu »potpuno postupno prenebregnuo više iz aljkavosti i lenjosti, no iz drugih razloga«, ali je »aljkavost« ili »lenjost« ovde samo izgovor za nemoć njegovu da dođe do sintetičke forme, koja bi ovo *unutrašnje* jedinstvo protivurečja smirujućega svetlosnog misticizma i patetično-romantičarskog (i naturalističkog) agonijskog neo-varvarizma, dovelo do njegovoga punoga *poetskog* ispoljavanja, do verbalne materijalizacije, jedinstvenim zamahom. Zato su to ostali samo »odlomci« neostvarene poeme: samo *glasovi,* veoma protivurečni, jedne celine što ne uspeva da se ostvari. To je *stvarna* agonija neo-varvarskog Rastka Petrovića, agonija koju on ne uspeva da pobedi preobražavajući je u delo, da njene protivurečne glasove poveže i objedini sintetičkom formom »poema«, ali agonija s kojom ne može stvarnije ni da se suoči: ovo pozivanje na »aljkavost« i »lenjost« jesu, kao i »glas Gospodnji«, u novim verzijama odlomaka iz *Vuka,* samo različite manifestacije ove iste nemoći.

[72] *Veliki drug; Vreme,* 1926, VI, 1456.

[73] *Pustolov u kavezu*

ulici, telo mladića,[74] i to je ona Azija, ono »čovečanstvo na gomili«, u kome jedva pronađu »smanjeno telo u masi krpa, / Crklo od gladi, kolere, tuge, tifusa«.[75] Istina, pred onim mladićem, koga je smrvila mašina, kao da mu se učinilo da »U telo samom *krv bi da pođe u visine*« (da pođe, ponovo, u svetlosna »kružna slivanja«), ali ova prestravljujuća smrt ne dozvoljava da se »rujava svetlost«, u koju se rasula krv nesrećnika, »transcendira« u mističku svetlost, pa da se zbude, ponovo, ono »carsko voznesenje«, u koje je Rastko Petrović hteo da veruje, zagledan u svoje vršnjake, pomrle u Albaniji, za vreme prvoga svetskog rata: »Gle, gle, kao u carskom voznesenju / Padaju oklopi sa tela, / I cepaju se trule krpe / Pred beskrajnošću otkrovenja; / Razgoliti se, sad bok, sad rebro, pomole se sad kolena bela, / I sve su zračnije oči u hrpe / Hadžije, s kojih padaju odela. / — / Sve providnija je njina koža; / Vide se kako struje srži kroz cevanice; / Sve im dublje odsjajuju ušiljenošću lica. / U žena se čak providi čedo u utrobi / (Počiva ko burma zaručnika u kutiji), / Ogromni me pogled njegovog plavila zarobi, / Ja ne sretoh nikada pogled zanosniji!«[76] Pred mladićem, smrvljenim na ulici,

[74] *Jedna mašina je smrvila jedno telo* (u ciklusu *Slučajne pesme):* »Kud ode ona krv, crvena, strašna, / Krv zdrobljenoga mladića? / Još samo krv majke dok ga rađala / Toliko beše strašna. /. . ./ Kud ode, dakle, ta krv? / U telu samom krv bi da pođe u visine, / U zvezde i sunca koja viču; / Iz živog, iz rađnog, iz znojnog tela još / Njima bi da se vine. / — / Misliš da tle oko groba pije taj svetli oganj mašine!«

[75] *Azija putuje; Srpski književni glasnik*, 1932, XXXV, 2 (datirano: *Pučina, 1931).*

[76] *Veliki drug.* — Ovom poemom Rastko Petrović je *vratio telo poeziji stradanja u Albaniji:* prevashodno ideološka, ta poezija »srpske Golgote« je bez tela (pa je to Golgota bez tela). Ideologija apstrahuje telo, ona je »bestelesna«. Milutin Bojić, koji je pre Četrnaeste autorepresivnom racionalizmu građanske kulture pokušavao da suprotstavi seksualnu požudu Tela (na marginama *Staroga zaveta* i Salome *Oskara Vajlda*, ali ostajući u osnovnoj dikciji te kulture), 1917. davao je telo za ideološku retoriku, koja je nalazila slomove u ovakvoj aforistici: »Kad se sve dobija, sve se mora dati, / Jer gubitkom raja svet je sreće stvoren. /. . ./ Budi gord« *(Samosvest),* ili: »Da nam odu speva, Bog nas patnjom hrani« *(Belo usijanje; Pesma bola i ponosa*, Solun, 1917). U Albaniji, Bojić je plemenski vođa, retor-ideolog »samosvesti«, koji ponavlja: »Budi gord«, dok je Rastko Petrović užasnuti dečak usred sveta u kome »dvojica padnu li na mrcinu, već počinju da reže« *(Veliki drug).* Ali, tu, u tome svetu sveopšteg raspadanja (i tela i morala), on je našao ideal apsolutne dobrote: »Bežao je kroz Albaniju, gde je jeo hleb od buđi, i gde se grejao uz tuđe pleći i gledao lica koja je juče poštovao da se sad gadno svađaju o malo mesta kraj vatre. Svi zakoni socijalni ovde su bili raskinuti. Mogao si ubiti čoveka i da nikad nikome ne odgovaraš; mogao si

ili tamo gde je Azija kao »čovečanstvo na gomili« (». . . Zajedno ovce, ljudi, i vaši, i pacovi, / Polurođeni, skoro umrli, / Jedući

umirati i da se niko na tebe ne obazre, a ceo taj svet je ipak bio strahovito vezan za negdašnje društvene zakone koji više nisu važili, i za život uopšte. To je bio povratak plemenskim pećinskim uredbama čoveka. (. . .) *O, biti izvan svega toga, moći premestiti celo društvo na drugi jedan teren rešavanja, naučiti se biti dobar,* ići ispred cele dobrote, ne kao apostol već tako prirodno kao što se ide ispred svih predela« *(Opšti podaci i život pesnika.* — Svega ovoga ima u njegovome romanu *Dan šesti*, izd. *Nolit*, Beograd, 1961, »pisanom 1933—34, koji je, pre svog polaska za Ameriku, ostavio svome izdavaču Geci Konu. Ali ovaj ga, po savetu Slobodana Jovanovića, nije objavio baš zbog Albanije, zbog odviše mračnog i za srpsku vojsku, tobože, nezgodnog prikazivanja albanske tragedije«, — Marko Ristić, *Tri mrtva pesnika).* Dobrota, koju on tu otkriva kao ideal, nađena je na samome dnu zla, kao njegova negacija, kao ideal »biti izvan svega toga«. Umesto Bojićevog protiv-telesnog: »Budi gord« (što uzdiže iznad patnje, ali i iznad egzistencije bića među bićima, »velikim«, patetično-apstraktnim rečima), Rastko Petrović pevao je, u slavu dobrote, »milostivi susret leđa« (». . . Svu noć me tuđa zgrevahu leđa, / Sa toplinom daha neznanoga«), ali i »voznesenje«, ne u apstraktnom ideološkom prostoru Golgote bez tela, nego u bljuvanju »po divnim poljima«: ». . . Onde po divnim poljima smo bljuvali, / O, korenje, o, kajmak truli, pun gljiva, / O gađenje: svi smo raskoljili se, pljuvali, / Pa ipak, o svemu ovom božićna noć moja sniva. /. . ./ Preskupo plaćam ishranjenje, / Groznica pomaže da se verem, / S višeg na viši breg, vuče me moje voznesenje / Modri i plavi trag nigde s lica da sperem«. To je, takođe, »voznesenje«, ali ne u duhu Golgote plemena, koje je zbirno Mi »samosvesti« bez tela; to je »voznesenje« u »bljuvanju«, u »groznici« telesnoj, što vodi »s višega na viši breg«, putem ka *»providnosti* duha i tela«. To je telesno stradanje, koje uvodi u ovu providnost: užas *u* telu, i užas *od* tela, kojim se ono, u stradanju, »dematerijalizuje«, i tako se nađe »izvan svega toga«, »na drugom jednom terenu rešavanja«, pretvarajući se u ono »telo« koje ide »ispred cele dobrote, ne kao apostol već tako prirodno kao što se ide ispred svih predela«, a ka onim predelima »providnosti duha i tela« u koje je ušao »veliki drug« Rastka Petrovića, umirući u Albaniji: »Ali više se ne pomuti nikad providnost duha, ni tela, / Evo koračam opet preko široke pustinje snega, / I dižući beskrajna — mišlju — nebeski rublja bela / Vidim božanskog druga: spi, u srcu snežnoga brega!« Transcendencija tela, putem ove »providnosti«, u apsolutnost, jeste, u *Velikom drugu*, njegova »dematerijalizacija«: ma koliko tragična, nije li ona ozbiljenje onoga »biti *izvan* svega toga«?

Ali, nije li u osnovi ove transcendencije onaj isti užas od tela koji je u samome jezgru svetlosnog misticizma Rastka Petrovića? Rastko Petrović napisao je ovu poemu tek 1926, pošto je već bio iscrpen njegov neo-varvarizam, i pošto se, u glavnom, već bio iscrpao i sâm njegov svetlosni misticizam, kao samo-negacija (ili »sublimacija«) tog neo-varvarizma: kao »varvarin«, zanet »mišićnom pustolovinom« *Otkrovenja*, on nije mogao da napiše poemu *Veliki drug.* Tek užas od ove »pustolovine«, užas u kome se raspada ovaj neo-varvarizam i rađa svetlosni misticizam, osposobljava za *Velikog druga*, za tu poemu koja je »spomen na trideset hiljada vršnjaka« Rastka Petrovića, pomrlih u Albaniji, ali i svojevrsni »spomen« na samo rađanje »providnosti« svetlosnog misticizma Rastka Petrovića, neka vrsta poetskoga prikaza tog rađanja, u okvirima »albanske« teme

jedni druge putuju (kupus, koza i vo)«,[77] ne samo što ne može da se kaže kako »misterije duha i tela, tako drage Nebu i Bogu, kao da su sve prozirnije kroz istanjenu mučeništvom kožu«,[78] nego tu nema mesta nikakvoj prozirnosti, a ne samo onoj svetlosnoga njegovoga misticizma; »U duši je sve tako tamno, pusto, — / Da sve izgleda nerazumljivo, / Grdobno i nerazumljivo«,[79] a ovaj pesnik, prestravljeno zagledan u ono mrtvo, »smanjeno telo u krpama«, ne samo što je bio daleko i od svoga neo-varvarskoga zanosa Telom, i od svoga svetlosnog misticizma, i od »glasa Gospodnjeg«, iz kasnijega svoga straha, i izgubljenosti, nego se, od pesnika za koga su sva društva »komika«, pretvarao, gotovo

(njegovo naknadno projektovanje u prošlost). Duhovno bitna sadržina ove poeme, o osvajanju vrhunske dobrote u vrhunskome zlu, i vrhunskoga prijateljstva usred najstrašnije mržnje, jeste *mističko prevazilaženje naturalizma, ili misticizam kao transcendirani naturalizam:* prikaz umiranja u Albaniji jeste istovremeno i prikaz rađanja svetlosnog misticizma Rastka Petrovića, koji nalazi »providnost« stradanjem tela, i užasavanjem od njega, i to pod opsesivnim, centralnim, motivom jedinstva Majke i Sina (pre-egzistencijalnog jedinstva i samoće egzistencije), kao pod »ogromnim pogledom (. . .) plavila« embriona, iz utrobe, sa same granice bića i ne-bića: »U žena se čak providi čedo u utrobi, (. . .) Ogromni me pogled njegovog plavila zarobi. / Ja ne sretoh nikad pogled zanosniji!« Ko je, i ovde, Rastko Petrović, ako ne zarobljenik ovoga pogleda fetusa iz utrobe, kao pogleda iz pre-rođenja, ili pogleda iz pre-individualnog, pre-svesnog (pre--istorijskog) jedinstva? Onaj njegov drug koji je postao »božanski«, jer »spi u srcu snežnoga brega«, jeste drug koji se vratio iz egzistencije (i istorije), kao iz »gadosti, sebičnosti« i prljavštine, u čistotu brega, kao u samu čistotu pre--egzistencijalnog (pre-istorijskog) jedinstva, »izvan svega ovoga«, osvajajući, kroz patnju, »providnost duha, i tela«. I *ko* njega doziva iz tog »snežnog brega«, zajedno sa »velikim drugom«, ako ne sama pre-egzistencija, što ga »gleda« pogledom nerođenog, od kojega, za Rastka Petrovića, ne postoji »pogled zanosniji«?

[77] *Azija putuje*

[78] Pripremajući zbirku *Ponoćni delija,* Rastko Petrović je uz poemu *Veliki drug* napisao pedeset napomena, pa je uz navođene stihove o padanju »oklopa sa tela« dopisao belešku u slavu patnje, kao potvrde boga i neba: »Ali eto gde nastaje apoteoza njihove patnje. Sve se cepa s njih što ih je štitilo i što ih je skrivalo. Misterije duha i tela, tako drage Nebu i Bogu, kao da su sve prozirnije kroz istanjenu mučeništvom kožu«. — Iako manje brutalna od ove potvrde boga »kroz istanjenu mučeništvom kožu«, nije manje porazna trivijalizacija sopstvene poezije u napomeni Rastka Petrovića uz stihove o pogledu nerođenog: umesto duboko fascinirajućeg pogleda s granice bića i ne-bića, u ključnim trenucima čovečanske tragedije, kao pogleda kojim provokacija istorije postaje i metafizička provokacija (kojim se povezuje relativno i apsolutno), to je, u patetičnom stilu »patriotskog« optimizma, prosto »Pogled onih koji će se tek roditi, pogled budućih naraštaja«.

[79] *Azija putuje*

neočekivano, u pesnika socijalne inspiracije, čak u pesnika čije reči, u pesmi *Azija putuje,* mogao bi da potpiše svaki pesnik pokreta »socijalne literature« tridesetih godina.[80] Ali, ovaj njegov preobražaj (možda vrtoglaviji od svih drugih) bio je i poslednji njegov pesnički preobražaj: ostalo mu je, usred »čovečanstva na gomili«, u kome »jedna nesreća sveta drugu verava«, u ovome trijumfu »nesreće sveta«, još samo da se preobrazi u onoga bosanskog čobanina Selima, koga je našao u Aziji, takođe, saobražavajući se njegovome glasu i govoru, jer »Zemlja je ko zemlja, / I u ovoj ođe ima vode i snijega, i krtola, pa dosta, / A janje koje čuvam, dižući ga od ovaca, / Kolju i ođe, / A onda je svejedno za čiji nož i za trbuh čiji«.[81] To »nesreća sveta« verava Rastka Petrovića i čobanina Selima; ali to »nesreća sveta« verava i nesreću poezije. Rastko Petrović ovaj susret sa nesrećom sveta nije preživeo: sve što je posle ovoga susreta pokušao da napiše u stihu biće zaboravljeno. Nije li zato, kao pesnik, Rastko Petrović ostao na brodu *Džul-čemal,* kao taj čobanin Selim, ili, možda, kao ono mrtvo, »smanjeno telo u masi krpa«, on, koji je od sveta tražio spas u telu, kao da naše telo nije telo u svetu?

[80] Evo kako to izgleda: ». . . Dolaze iz Avganistana, iz Kine, sa Himalaja. Veruju u Boga; Mesto da jedu, oni veruju. / — / Efes! To seća na školu, na strah da se ne zadocni. / Rezanje monograma po klupama. / Bergam! Muzej u Berlinu, ceo hram, cela Grčka u jednoj sali. / Po celom moru miris ovaca iz Bergama. / Jesti njino meso. Imati gorušicu. / Veruju u Boga. / — / Žena zavlači ruku drugoj ženi među pleća, / Češe je. Ova će nju. / Vaš se zavlači među nokte. / A ta je varoš strahovito bogata. / Grožđe, vino koje se plavi, svila i vuna. / Ljudi pod senicama, u kafani, na dnu hanova, piju. / — / Banke sa ogromnim kapitalima, / Tramvaji koje vuku konjići, berza, / Rastočeni kamioni, šoferi, amali, beskrajni hanovi, / Karavani, i kiša čekova i bankrotstva i sreća, / Po ulicama crkavaju ljudi; / Jedva pronađu smanjeno telo u masi krpa. / Crklo od gladi, kolere, kuge, tifusa. / U dnu stomaka i bešike, još kao žiža čkilji vera u Boga«.

[81] *Bitinski pastir; Politika,* 1934, XXXI, 9214 (datirano: *Na brodu Džul--čemal, februara 1932).*

Veljko Petrović

Prve pesme objavio je početkom veka, ponavljajući, dobrim brojem motiva, simbola i stihova, opšte usmerenje svoje generacije ali javljajući se, sve izrazitije, i kao njena zla savest. On je građanski pesnik, koji je ušao u sferu najoštrijeg individualizma, ali koji se, upravo u svome građanstvu, oseća kao odrođen od pravog svog porekla, od očevine i *svojte*, od seljačkoga kruha i duha. Najveća naša kob (tako je on osećao) jeste kob udaljavanja od seljaštva, udaljavanja moralnog i umnog; a jedini naš spas jeste u povratku seljaštvu. Istina, on će 1906. napisati stih

nit' mene kogod, nit' ja koga vodim

(u pesmi *Po uskom putu*, posvećenoj M. Rakiću),[1] stih koji su, u vrhunskim trenucima svog individualizma, mogli da potpišu ne samo Danica Marković ili Sima Pandurović, nego i Milan Rakić (a estet Dučić pre svih), ali poezija koju je on nalazio u duševnom i moralnom krugu ovog stiha nije najznačajnija njegova poezija niti će on po njoj pre svega biti poznat. Osnovnu svoju pesničku fizionomiju on nije našao linijom građanskog individualizma, njegovoga pseudo-aristokratskog ili »dekadentskog« pesimizma, nego je, za razliku od daleko najvećeg broja znatnijih srpskih pesnika ovog vremena, potražio upravo suprotno: u pokušaju obnove epsko-patrijarhalnog duha, i to tako što

[1] *Na pragu, knjiga stihova, 1904—1912*, izd. *Knjižarsko-izdavački zavod Napredak*, Zemun—Beograd—Pančevo, 1913.

bi stav tog duha doveo, preko romantičara (a pre svega preko Njegoša i preko nekih jezičko-ritmičkih otkrića Laze Kostića iz epohe Ujedinjene omladine srpske), u lirsku sintezu sa iskustvima stiha svoje generacije.[2] Ako njegovo delo predstavlja pokušaj povratka lirike prve decenije veka iskustvima romantičara, sa kojima je ova lirika radikalno raskinula, ona predstavlja i pokušaj povratka ovom duhu patrijarhalno-epskom, koji se produžavao, ipak, i kroz pozniji, a ne samo kroz rani romantizam: kao da je pokušavao liriku iz kruga Rakića i Dučića da oslobodi od onoga anti-tradicionalizma kojim se, za njega, izražavala zla kob srpskog čoveka i srpske kulture onog vremena. On je cenio reformatorski pesnički čin Vojislava Ilića; ali nije ni najmanje slučajno, a još manje je bez veze sa njegovim najprisnijim duševnim opredeljenjem, što je u toj lirici naslutio duh buržoaski.[3] Estetizam, koji se tu sve izrazitije razvijao, da dostigne kulminativni stepen u poeziji Dučićevoj, morao mu se činiti, od prvih zrelijih njegovih pesničkih dana, kao izraz građanskog odrođavanja od tradicija seljačke, vukovske kulture. Mi smo izgubljeni, jer smo se udaljili od seljaka; mi ćemo se spasti, ako se vratimo seljaku ili njegovoj Zemlji. Naš najviši, sudbinski čovečanski problem je *antejski:* veza sa životom ravna je vezi sa Zemljom. Dok je Jovan Dučić, Hercegovac, davao ijekavštinu za beogradsku ekavicu, ovaj vojvođanski ekavac pokušavao je da unese u svoju poeziju ijekavštinu: kao da je i od ijekavskog sloga, od melodijske linije ijekavske rečenice, očekivao mogućnost obnove iskonskog seljaštva epske Zemlje. Dok su u Srbiji ovoga istog seljaštva pesnici bili »dekadenti« ili »aristokrati«, pesimisti koji su objavljivali smak sveta, ne prestajući da se posvećuju motivima smrti, i tražeći uzore u francuskoj poeziji, najčešće konfuzno (sposobni da sa strašću čitaju istovremeno Herediju i Bodlera, Albera Samena i Verlena), ovaj pesnik iz Vojvodine pod austrougarskom vlašću, i svojim poreklom dublje zaronjen u građanstvo od većine svih tih »dekadenata« (dojučerašnjih seljaka), hteo je da se spase povratkom vrhunskim vrednostima seljačke civilizacije ili patrijarhalno-plemenskog roda.[4]

Za njega seljak nije samo simbol bede i patnje kao za Rakića, nego pre svega jedno veliko Ja kome se treba vratiti: to je *antejski* seljak, koji crpe snagu iz Zemlje, i koga je on video u času najvećeg cvetanja kulture građanskog individualizma, i pošto se već bio, i sâm, ugrađivao u tu kulturu, motivima, stavom i, čak, stihom njenih »parnasovaca«, a pre svega Rakića.[5]

[2] Iako miljenik Jovana Skerlića, koji je upravo na njegovoj poeziji pokušao da zasnuje *konkretnu akciju* negacije Dučićevog estetizma i, posebno, pesimističkog »dekadentstva« Pandurovića (i Disa), i koji je nesumnjivo vršio jak i neposredan uticaj na njega, podržavajući ga u njegovom udaljavanju od ovih pesnika, on nije krio svoja mišljenja o pojedinim pesnicima, često suprotna Skerlićevom mišljenju, a u prvom redu svoje divljenje Lazi Kostiću. Osim Svetislava Stefanovića, koji je u ovo doba, a i kasnije, bio fanatični »kostićevac«, i osim mladog Vinavera, koji je još kao đak pisao o Kostiću, on je bio spreman da iskaže svoje poštovanje za Kostićevo pesničko delo: povodom njegove smrti, objavio je on tri napisa (istina ne u *Srpskom književnom glasniku:* u *Brankovom Kolu,* 1911, XVI, 50; *Pregledu,* 1911, I, 7—8 i *Bosanskoj vili,* 1911, XXVI, 3).

[3] »Vojislav je tipično građanski poet po tome što ima one značajne buržoaske gizdavosti, odi profanum vulgus, nečeg ex kathedra, onog samodopadanja građanskog estete koji koketuje sa svojom erudicijom i usamljeno nostalgiše za minulom cezarskom klasikom«. *(Od Vojislava do Dučića — naš tzv. modernizam; Sabrana dela,* knj. VI: *O književnosti i književnicima,* izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1956.)

[4] Ovo je često isticano, i to još u počecima rada V. Petrovića, pa čak i kroz direktno suprotstavljanje njegovoga stava stavu J. Dučića: »Interesantno je, da Dučić Hercegovac peva napudrane markizice, cipelice od svile, a Veljko Petrović, nikao u sasvim drugoj sredini, ima osećaje za sve nevolje našeg narodnog organizma. I meni se čini, da baš najotmeniji duhovi, ujedno i najsnažnije nacionalno osećaju« (Milan Grčić: *Veljko Petrović, Rodoljubive pesme; Bosanska vila,* 1912, XXVII). Jovan Skerlić dao je model ovakvom suprotstavljanju V. Petrovića Dučiću koji je estet *iako je Hercegovac:* »Jovan Dučić, rođen u Hercegovini, počeo je, veštački kao redak cvet u staklenoj bašti, obdelavati poeziju ‚mirnu kao mramor', ‚hladnu kao stena', objavljujući prezrivo gomili profanih da je njegova muza ‚bledo, tiho devojče što sneva', koja neće da peva po ‚nečistijem ulicama'« (u tekstu *Obnova naše rodoljubive lirike, Srpski književni glasnik,* 1908, XXI, 11; v. *Pisci i knjige,* IV, Beograd, 1909).

[5] Znatan broj pesama V. Petrović napisao je u krugu Rakićevih motiva i Rakićeve versifikacije; ali je, u pesimizmu koji je ,našao u Rakićevoj lirici, išao ponekad sve i do onoga krajnjeg njegovog izraza koji je ovom pesimizmu dao Sima Pandurović. J. Skerlić, u prikazu druge njegove knjige *Na pragu (Srpski književni glasnik,* 1914, XXXII, br. 6), ukazao je na ovo, navodeći tipično pandurovićevsku strofu (iz pesme *Kaprisi bede):* »Danas je teško ustati. Počivaj! / I težak budi, i truli ko klada. / Polako srce kuca . . . Kiša pada. . . / Glava se spušta. Spavaj i ne snivaj«, i ističući, uz jak uticaj Rakića i Pandurovića, i »Vidrićev ton«, koji je uistinu neosporan u pesmi *Usahlo korito:* »Krivudav grad vas pospô je, / i sanja zveket zlata. / — Pod stanom moje gospoje / noć zvoni od mog bata«. Dučićev uticaj je, u nekim trenucima, takođe nesumnjiv, a mogućno je naći i izvesne odjeke značajnog mađarskog pesnika Endre Adija, koga je, uostalom, V. Petrović pokušao da prevodi, još 1906 *(San Pola Verlena, Brankovo Kolo,* 1906, XII, 10). Međutim, ova »dekadentska« njegova poezija očajanja i

pesimizma, koju je neko vreme pisao istovremeno kada i pesme svog pokušaja povratka Zemlji, nikako nije samo poezija ugledanja. Ima u njoj trenutaka koji potvrđuju ne samo izvornost doživljaja nego i mogućnost jednog sasvim samosvojnog lirskog razvoja, koji bi se odvojio od »parnasovske« i pseudo-simbolističke strofe pesnika posle 1903. To su, možda, pre svega oni koji vode izvesnoj lako uznemirenoj liniji, nenametljivim sinkopiranjem, najčešće ponavljanjem noseće reči, kad izraz kao da zastaje i vodi grču koji ne poznaju ni Rakić ni Dučić: *»i ona prva, ostavljena ona«* (*Kod odra*, 1905), pravcem stihova (u pesmi *O, ne, ne reci*, iz 1908): »u poljupcu, u prvome, u bračnom, / nedoljubljenom uskrsnuću ja«, ili pravcem stiha koji kao da doziva budućeg M. Crnjanskog: »Zar ti još živiš u meni, ti topla, bela, ti vita?« (*Bespuće*, 1908; sve u knjizi *Na pragu*). Pesnik pesme *Grlim ko brodolomac* (iz 1908, takođe u knjizi *Na pragu*: »Grlim, ko brodolomac još zadnju živu katarku, / na pučini očaja, tvoj topli sunčani lik. / Nad glavom sklapa se val, i guta veliku, žarku / tu ljubav; a vrh pene poslednje zvoni mi krik: / — / nad vedrim nek ti čelom, ko oblak, kob moja mine! / Zaboravi, ko tebe utrobu majka, da beh! / U času, daj, kad tonem, da krupno oko ti sine, / čujem, ko s mora lastu, tvoj jasni, bezbrižni smeh!«) nije pesnik koji tavori pod tiranijom tuđeg izražajnog modela: ovakve rečenice, koje se razlistavaju unutrašnjim rečenicama, s asocijativnošću koja, ipak, ne gubi osnovno jezgro pesme, i podseća na mlaz metaforičkog plamena koji će se razbuktati tek znatno kasnije, i koja i danas kao da ima svežine, necenzurisane igre maште, uprkos banalnosti nosećih simbola (»žarka ljubav«), nema ni tada, a ni kasnije, ni kod Dučića ni kod Rakića i Pandurovića. Sintaksičke sinkope, koje blago uznemiravaju melodijsku liniju, *jedinstvene su* u ovo doba u srpskoj poeziji (»u času, daj, kad tonem, da krupno oko ti sine«), kao što je sasvim jedinstven, potpuno izuzetan stih: *»Zaboravi, ko dete utrobu majke, da beh«* koji, po snazi jedinstvenog pokreta što se ostvaruje kroz njega, i *po neposrednosti ali, istovremeno, i dubini asocijacije*, tonom, i opštom atmosferom, kao da pripada onom krugu mentalnog stava i nadahnuća iz kojih je iznikla poezija Rastka Petrovića, njena dinamičnost koja podrazumeva i silinu neposrednog izraza i asocijativnog bogatstva, i koja svakodnevni izraz, izvan »literature«, uzdiže do ravni poetskog otkrovenja (smelošću ovakvog »da beh«, iza zareza, na kraju stiha), dajući pisanoj reči neočekivano i žarko obasjanje najčulnije stvarnosti. Ako je Veljko Petrović ove poetske mogućnosti zanemario, da bi se, vremenom, polako, ali kao s nekom neumitnošću, i prolazeći kroz najrazličitija iskušenja deskriptivno-simboličke, a ne manje i anahroničnо didaktičke lirike, približavao pesmi u kojoj su stihovi kao mrežasta vreža, izvanredno cerebralna, što mučno, i s opreznošću, ali uporno, kroz čitave *nanose* podataka, kao krtica, napreduje podzemljem: »da opet padnem, strmoglav, u javu, / povučen, sâm, povijen, sličan pužu, / u spilju duše, gde, pod žiškom svesti, / fosforne senke, trule skeleti, / namisli, snova, greba, ideala, / sva nedonoščad tašte mladosti, / ponoćni tanac ludo đipaju« (u pesmi *More*, 1922; u knjizi *Stihovi*, izd. *Srpska književna zadruga*, kolo XLVI, knj. 317, Beograd, 1951), tako da je poezija tu kao grumen sjaja što tamno blista, zapretana pepelom, — taj njegov put uistinu nije bio slučajan. I tragično-patetični *jampski* »klasicizam« tih stihova, i romantizam koji će, svojim ritmom, da predstavi Veljka Petrovića, posle prvoga svetskog rata, i sve do najnovijeg vremena, kao nekog od ukletih junaka iz tragedija Laze Kostića, iz *Pere Segedinca* ili *Maksima Crnojevića* (junaka koji su preživeli i modernizam i nadrealizam), delo su žudnje njegove za povratkom Zemlji. Imperativ ovog povratka jači je bio od imperativa ne samo one poezije koju je V. Petrović pisao u okvirima Rakić-Pandurovićeve lirike, nego i od ostvarenja one lirske linije koju je ovaj pesnik naznačio i kojom bi se on najverovatnije i odvojio, odlučno, od osnovnog modela ove poezije.

[6] Pesma *Novi Antej*, *Brankovo Kolo*, 1906, XII, 41; v. u knjizi *Na pragu*.

Ovaj duh kome, kao Novi Antej,[6] hoće V. Petrović da se vrati, jeste tvorac patrijarhalno-epske civilizacije, slepac-guslar; najviša, i jedina nada njegova je nada u tog seljaka, ili u tog čoveka Zemlje, a sama Zemlja, koju je Veljko Petrović slavio, jeste Zemlja seljačke ravnoteže i seljačkog utilitarnog racionalizma, Zemlja čiji ritmovi plođenja, rađanja i umiranja, nezavršivim cikličnim smenjivanjem, posvećuju u apsolutni kosmički red, koji se ne da pojmiti, ali čija racionalnost (rednost) je senzacija koja se moćno i premoćno nameće. Taj red, što se neprestano obnavlja, jeste beskonačnost kruženja godišnjih doba, i kruženja Sunca, ali kruženja koje je i kruženje Zemlje i ovog čoveka (seljaka) Novoga Anteja na njoj. Odrođavanje, u doživljaju njegovom, nije samo odrođavanje od Zemlje kao nacije, od njenih istorijskih zakona i naloga; to je i odrođavanje suštastveno, duševno i duhovno, koje će se javiti njegovoj svesti kao posvećivanje svim mogućnim pokorima i nevoljama čoveka što se našao izvan ove beskonačno-ciklične evolucije Zemlje, jer je napustio Zemlju, i koji se zato našao usred usamljenosti, i predat na milost i nemilost smrti. Beskrajnost, koja se ovde otkriva, jeste beskrajnost ove kružne evolucije, ili evolucije koja se neprestano obnavlja: posle svakog plođenja dolazi umiranje, i posle svakog umiranja dolazi plođenje. Ništa se ne završava samo sobom, sve je samo jedan moment u ovoj beskonačno-kružnoj evoluciji, i zbog toga i nema, u pravome smislu, posebne, prave aktuelnosti, ali nema ni pojedinačnosti i nema smrti za koju zna samo pojedinačnost. Ono što jeste sada bilo je i biće ponovo (onako kao što je bilo i biće ponovo svako godišnje doba); posvećivanje ovom cikličnom evolucionizmu jeste posvećivanje beskrajnosti kružnog ponavljanja: Ja pojedinačne svesti utapa se neprestano u apsolutno Ja ovog ponavljanja. Krug je tu sužen, jer je predviđen unapred; stvarnog događaja (otkrovenja) nema, i nema vrhunskih obasjanja; ali, u svetlosti prigušene duševnosti ovog beskonačnog ponavljanja, neprestanim vraćanjem, ima osećaja sigurnosti, potpune smirenosti, kojoj ne može da naudi ni sam događaj smrti, jer je i smrt samo jedan moment ovog neiscrpnog evolucionizma. I pred smrću ostaje tu svemoćno

Jedno zdravo znanje i hrabro predanje.
jedno snažno, krupno, večno osećanje
iskonskog jedinstva crva i planeta;
jedna dobra vera, urođena, sveta
. . .
vera izmirenja bez svesti i suda

(Kad seljak umire, 1908),[7] vera ovog panteističkog jedinstva, koja je iracionalno-mistička, vera izmirenja koga, međutim, ima tu jer nema »svesti i suda«.

To je vera koju će V. Petrović videti u seljaku, na Zemlji, pred smrću, ali koju će, produbljujući čitavog svog pesničkog života mitologiju novo-antejstva, da traži i da vidi svuda. To je vera ravničara, koga će on, u jednom trenutku, da pretpostavi čoveku okeana, ali i brđaninu (onome njegoševskom ijekavcu koji mu je bio i ostao ideal), upravo po toj veri, jer »uspravljen, čovek na ravnici zagledan u nebesa saznaje više no i na vrhu najviše stene: da je sitna, jedva primetna tačkica, ali u sredini vidljiva sveta, u osi vaseljene. Onaj na pučini okeana strepi u tome času od tajanstvene prisutnosti izvesne ogromne sile, nedokučljive, strašne ćudi i slučaja, — a ti, ravničaru, ne padaš skrušeno na kolena, već jasno vidiš oko sebe, pod sobom i nad sobom, čudo neumitnih zakona, čudesnu moć što neće da krši slovo koje je od početka postavila sama sebi«, tako da onaj »stalni, vidljivi dodir zemlje i neba, viđen u svim trenucima, bez fizičkog trošenja, nenadraženim čulima, uliva u ravničara, neodoljivo, osećanje o tome da je njegov svet, istina, ograničen, ali da je i neposredno deo nedokučljive, božanske celine«.[8] Ali to, što je video u ravnici i ravničaru (objavljujući kako on ne strepi, kao čovek na pučini okeana, od prisutnosti nerazumljive ogromne sile i slučaja), video je on, takođe, upravo i u čoveku pred morem, objavljujući da je, opet, more (ono, a ne ravnica) to koje jedino prima u svoju beskonačnost kratkotrajnog čoveka:

pa ipak, ti si jedino, o more,
koje dopuštaš lomnom ljudskom biću
da svoje grudi obnaži pred tobom
ne stideći se svoje slabosti;

[7] *Na pragu*

[8] *Pohvala ravnici* (iz 1934; posvećeno Vasi Stajiću); *Sabrana dela*, knj. II: *Vremena i događaji*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1954.

da prostre dušu pučinom beskrajnom,
da se uznese, unese u tebe,
ubaci svoju kratkoročnost bednu
u tvoje večno, besmrtno trajanje!

(More). Biće tako postaje biće Mora ili biće Zemlje, a između Mora i Zemlje ne može se povući nikakva granica po razlici: njih povezuje jedinstveno načelo ove beskonačnosti kao neiscrpnog ponavljanja. Istina, Veljko Petrović će, očito iz retoričkih razloga, — da bi proslavio More koje nas prima »saučesno«, — da optuži Nebo zato što nas ono »prezrivo odbija, / taj gluvonemi, kruti mehanizam, / tačnošću svojih pravila zablenut«, ali ova »tačnost pravila« podrazumeva se u njegovom doživljaju Mora, jer je More, kao i Zemlja, savršenstvo ponavljanja, ili savršenstvo doslednosti u neprestanom samopotvrđivanju onoga »slova« (zakona) kojim se ovo ponavljanje i izvršuje. Ovim ponavljanjem potvrđuje se savršena zakonitost, ili savršeni *determinizam* koji ne zna ni za kakav slučaj, i čije objavljivanje uvek izaziva osećaj ogromnosti, prema kojoj je čovek ona »sitna, jedva primetna tačkica«, — ili »kratkoročnost bedna«, — jedna čista, neporečna »slabost«, u punome saznanju »ograničenosti« svoga sopstvenog sveta i svoje moći, ali tako da, otkrićem te svoje neznatnosti u ogromnosti kosmičke volje, on otkriva svoju podređenost toj volji ili *celini*. Njegovo posvećivanje ideji (i senzaciji) celine ide linijom njegovoga osvedočavanja u sopstvenu slabost ili ogromnost nedokučive volje celine, ali tako da on upravo utvrđivanjem u ideji o svojoj slabosti utvrđuje sebe u ideji o svome pripadništvu celini. Ovo otkriće pripadništva celini zahteva otkriće sopstvene lične slabosti: jedino putem osvedočavanja u sopstvenu neznatnost otkriva se ovde svoja pripadnost celini, pa je otuda doživljaj sopstvene slabosti, i ograničenosti, jemstvo doživljaja ovoga pripadništva moći i beskonačnosti celine, tako da se ta *sopstvena slabost javlja kao funkcija celine,* koja se svuda nezadrživo produžava, ponavljanjem osnovnog »slova« (neumitnih zakona), ili da se sopstvena ograničenost (stroga determinisanost, u kojoj nema mesta nikakvom slučaju) javlja kao funkcija ove beskonačnosti i, još više, tako da se nemoć (ograničenost) transcenduje u osećaj apsolutne moći i beskonačnosti. More nudi trajanje (kao večnost) upravo tim ponavljanjem, kojim se beskonačno potvrđuje i u svesti utvrđuje njegova doslednost sopstvenom »slovu«, koje prodire u čoveka, kratkovekog i pojedinačnog, što ovde, posredstvom ritma ovog beskonač-

nog ponavljanja, samoprevazilazi se kao ova kratkoveka pojedinačnost, ali predajući se pokretu Mora koji kao pokret u mestu, gore i dole, iz talasa u talas, jeste privid-pokret, ili čisto trajanje u čiji skriveni smisao svest ne može prodreti, ali koje (upravo zato) i oslobađa od svesti, od mišljenja i misli, i *od straha* koji je jedino tamo gde je misao, onako kako sudbinsko, sveopšte, a pre svega nadsaznajno *u ritmu* neprestanoga samopotvrđivanja ovoga »slova«, misao prevazilazi i potiskuje je, gotovo do njenog iščezavanja na samo dno ovog Mora, a u stvari na dno ovoga ujednačenog i uopštavajućeg ritmičkog ponavljanja:

Sa svakim valom i ja večno tako
dižem se, spuštam, stižem i odbijam,
cvetam u grivi penastoj i — pevam,
odmenjujem se i rađam od sviju,
u svima ja i oni svi u meni;
i nema misli drobnih i zemaljskih,
one su negde kao pesak na dnu,
a sva su sitna zemska strahovanja
ko sprudovi, ko alge u dubini,
ponikli tu, u divnom zaboravu,
u plavetnome, morskom zaboravu.

Usamljeni pojedinac pronalazi tu svoju istovetnost sa Morem, upravo otkrićem istovetnog sveopšteg zakona uzdizanja i padanja, što nije svesti dostupan ali što od svesti oslobađa i iskazuje se senzacijom pripadništva celini: pojedinačnost ovde transcenduje svest o sebi u ovu svest o vansvesnoj (vanmislenoj) celini, koja je neuništiva; usamljeni pojedinac otkriva svoju povezanost sa svima, do svoga poistovećenja s njima (»odmenjujem se i rađam od sviju, / u svima ja i oni svi u meni«), do svoga nestajanja u njima, kad je kao talas koji nestaje među drugim talasima, sa kojima je istovetan, otkrivajući u sebi onu istu senzaciju koju otkriva »kad čoveka sasvim nestane u stadu«:[9] More je stado talasa, kao što je Zemlja stado ovaca, a čovek je, u ovoj novo-antejskoj žudnji, talas isti u svakom talasu, svud-prisutan i nedeljiv, talas čije talasanje nije ovde ništa drugo nego prevaljivanje sopstvene posebnosti (pojedinačnosti), sopstvenoga »Ja«, ali i sopstvene smrtne ograničenosti, taj čovek-talas koji se

[9] U pesmi *Čobanov badnjak*, iz 1909; *Na pragu*.

utapa u More, i otkriva »slovo« Mora, u njegovom uvek istom talasanju u sebi, poistovećujući se sa njime, i prestajući da bude talas (koji, talas, možda i nije ništa drugo nego neprestana negacija talasa i afirmacija Mora koja je ova *istost istih talasa?),* taj čovek-talas, čobanin u stadu, uronjen u stado, ili *plemenik* čije pripadništvo Plemenu je savršeno istovetno ovom pripadništvu talasa Moru (»u svima ja i oni svi u meni«). More se ovde hoće onako kako se hoće »slovo«, u njegovoj sveobuhvatnosti i trajanju i, nadasve, kao suština ovog ponavljanja odnosno (tim ponavljanjem) same senzacije trajanja u večnom kao u opšte--nadličnom, i nedeljivom, ili kako se hoće Zemlja, u njenoj cikličnoj evoluciji, ili kako se hoće *Pleme* koje je isto što i More (i Zemlja), trijumf »slova«, ili apsolutne determinisanosti njime, Pleme koje je večno jer je nadlično, ili pleme Večnosti koje nema izvan ponavljanja, odnosno izvan »slova«, te nezamenljive pretpostavke ponavljanja kao iskaza večnosti. Posvećivanje u Pleme je isto što i posvećivanje u More ili u Zemlju beskonačno-cikличne evolucije: posvećivanje ograničeno-pojedinačnog u nad-lično »slovo« u ponavljanju, ili u nadličnost večnosti. Traženje Plemena je kao i traženje Mora ili Zemlje: traženje ovog »slova«, tog savršenog poretka, ili savršenog determinizma koji, posvećujući svest pojedinačnosti u njenu apsolutnu zavisnost od celine (u njenu ograničenost i slabost), posvećuje je u svoju volju koja se svuda produžava na isti način, koja je nedokučiva ali koja, upravo dok ovu pojedinačnost ništi, uzdiže je do ideje i senzacije celine, do njenog utapanja u celinu koja je besmrtno-nadlična isključivo poricanjem pojedinačnosti kao smrtno-lične, i putem tog poricanja.[10]

[10] Otuda je *patriotsko osećanje za V. Petrovića isto što i osećanje pred Morem:* osećanje u otkriću zavisnog pripadništva celini, ili kao uzvišavanje do ideje celine idejom *o sopstvenoj individualnosti kao o prostoj iluziji.* Patriotsko osećanje je »kada čovek pojedinac, individuum, oseti sve blaženstvo, svu radost i ponos, svu kob i tragiku što je nerazdvojno, i dušom i telom, *zavisan* od svojte, od legla, što je, i pored isto tako divne i tragične iluzije o sopstvenoj, ličnoj, individualističkoj odvojenosti i samostalnosti, uistini, samo jedan deo, jedna ćelija svog roda, svoje krvi, svoga jezika, svoje klase, svoje ispovesti, svoje otadžbine. Jednom rečju, što je član jedne zajednice ljudi čiji članovi pojedinci vele za celinu, a i jedno za drugo, *mi, naše.* To je više i dublje od procesa saživljavanja. to je uživljavanje, *poistovetovanje* pri kom je opšto dobro i zlo naše dobro i zlo, moje dobro i zlo« *(O patriotskoj poeziji, Nedeljne informativne novine*, 25. XI 1957, II, 47; *Sabrana dela*, knj. VI: *O književnosti i književnicima).*

Tamo gde je Pleme uvek je večnost. Pokret ka Plemenu je pokret od lično-smrtnog ka nadlično-večnom, osnovni pokret Veljka Petrovića, onaj koji čini jedinstvenom njegovu liriku, povezujući u celinu i njegove rodoljubive pesme koje je pevao kao pesnik roda, doma, *svojte,* i pesme koje je tražio na obali Mora ili pred kosmosom, uvek u ovoj inspiraciji novo-antejske mitologije kao panteističke mitologije utapanja u celinu samoponištenjem pojedinačnosti, u njenoj sopstvenoj svesti, ali i kao mitologije ovoga nad-ličnog »slova«, te apsolutne zakonitosti ili apsolutnog determinizma koji ovde nezamenljivo jemče senzaciju nadlično--besmrtne celine ili same večnosti. Ako je Veljko Petrović znao, kao i drugi pesnici njegovoga vremena, za dualizam pesnika takozvane »patriotske poezije« i poezije lične, koja je, u počecima njegovim, takođe bila poezija očajanja,[11] on je posvećivanjem novo-antejskoj mitologiji, i onda kad ona ni na koji način nije bila tematski naznačena, prevazilazio ovaj dualizam, i to upravo otkrivajući Pleme (tu toliko »zemaljsku« kategoriju), u njegovoj najbitnijoj suštini, kao ovu nedvosmisleno »nezemaljsku« večnost, onako kako je i sama ideja Zemlje, za njega, sinonimna ideji Večnosti. On je estetizmu Jovana Dučića i očajanju usamljeničkog pesimizma »aristokratskog« Milana Rakića suprotstavio, krajnje demonstrativno, svog seljaka, onako kako je brsljan, što se vreži u korenu, suprotstavio ruži i orhideji,[12] čime

[11] Ovo je istakao još Skerlić, u prikazu njegove knjige *Na pragu*, oglašavajući V. Petrovića za »reprezentativnu ličnost najboljega dela današnjega naraštaja, onog složenog naraštaja koji ima zapadnjački duh i nacionalnu dušu, koji evropski misli i izražava se, ali u čijim dubinama bukti duša predaka i govori ‚glas krvi'. U celoj poeziji g. Petrovića ogleda se taj dualizam između nezavisne sebi ostavljene, moderne jedinke i vernoga člana nacionalne zajednice«.

[12] U pesmi *Brsljan na kršu (Na pragu).* — To je, nesumnjivo, pesma razgraničenja Veljka Petrovića s poezijom estetizma, u prvome redu s poezijom Dučićevom. Istina, ima i u ovoj pesmi još dugovanja poeziji ostalih pesnika i opštem njihovom duševnom i moralnom stavu: pohvala brsljanu na kršu, — koja bi mogla biti i neka vrsta pohvale ovoga »ravničara« njegoševskom titanizmu, u vreme njegovog sve odlučnijeg odvajanja od vojvođanskog građanskog komformizma ovog vremena, ali i od ravnice (i ijekavština, koja se u ovo doba kod njega meša s ekavicom, i koja je sasvim u duhu ovoga traženja gordosti brsljana na kršu), — podrazumeva ovde »kobni ljudski vid«: brsljan je usamljen, nedostupan ovom kobnom ljudskom vidu (»Ja tebe volim, mrkih hrida, / o adiđare, jer ti sam, / *skriven od kobnog, ljudskog vida,* / predano grliš goli kam«); takođe, tu je i Rakićeva i Pandurovićeva mržnja na filistarstvo: »Tebe, što mrziš glatke leje / filistarski skladni sad«. Ali, brsljan koji raste iz »tvrde stene«, pod gromovima,

se simbolički izražava njegova poetika koju je on osećao, nesumnjivo, kao poetiku demokratsko-realističkog anti-estetizma, — ali on ipak nije bio pesnik »golog kamena«, onoga »ljutog kršа« iz kojeg se vreži brsljan, u savršenoj usamljenosti. Ma koliko da ga je zavodila i duboko impresionirala i »brsljanska« snaga jednog Njegoša, kao snaga misli što koren pušta u kamenu pustinju, i ma koliko da je njegova reč, u pesmama poznijim (posle prvog svetskog rata), dosezala unutarnji sjaj te snage pune oporosti i lišene svake razmetljivosti, on nije bio duh ovoga divljeg kamena i divljeg kršа, niti bilo koje divljine, već uvek onaj koji je hvalio brak zemlje i oštra rala, čovek »čovečje zemlje«, onaj koji će jasno (iako poetski nemušto) reći još 1907 (u pesmi *Čovečja zemlja):*[13]

I ja se divim grenlandskome ledu,
sa strahom leti mis'o Himalaji;
al' kraj njih ja se gubim, sličan mravu,
dok mi se ovde čelo čilo sjaji,
tek tu znam za bol i za sreću pravu.

Ja tebe volim, obrađena zemljo,
u dugoj borbi što si najzad pala,
a pobeđena da podlegneš radu.
Ja hvalim brak taj, tvoj i oštra rala,
jer volim zemlju, čovečju i mladu.

Ta »čovečja zemlja« je, u stvari, ova »obrađena zemlja«, ili »obrađena« (savladana, ukroćena) divljina: ralo koje se zariva u nju jeste ralo koje se zariva u divljinu bola, onoga bola što sačekuje u susretu sa divljinom, sa iracionalnošću. Zemlja koju je hteo Veljko Petrović nije iracionalna Zemlja u njenom iracionalnom kruženju kosmosom, nego Zemlja koja je »pala« pod ralom, koju je pobedio seljački rad, a taj rad, koji V. Petrović nije prestajao da slavi (stihovima inače didaktički usiljenim i danas sasvim zanemarljivim), jeste ovaj oblagorođa-

jeste ovde antiteza ruži, kamelji, beskrvnom krinu (Pandurovićevom), orhideji (Rakićevoj, i Dučićevoj), a uvodna strofa pesme: »Nek drugi vole ruže mazne / i kamelija mrtvi splet, / beskrvne krine, bulke prazne / il orhideja gordi cvet« izraz je ovoga njegovog pokušaja demonstrativnog odvajanja od estetizma, pre svega Dučićevog (i dučićevskog).

[13] *Na pragu*

vajući rad koji povezuje čoveka sa Zemljom i njenim redom ciklične evolucije, rad patrijarhalno-zadrugarski, pa je zbog toga seljak sušto oličenje ovog zemaljskog rada: radom na besmrtnoj Zemlji seljak se posvećuje sopstvenoj besmrtnosti, on radom postaje Antej, veliki zemaljski div koji, otrgnut od Zemlje, gubi snagu. Vratiti se Zemlji, to ne znači vratiti se divljini već, naprotiv, ovom krocenju divljine. Snaga antejska, u doživljaju ovog pesnika, nije iracionalna snaga iskonske divljine, nego snaga *rednoga evolucionizma,* onoga kome se čovek posvećuje radom na Zemlji: taj *rad jeste onaj koji vraća neuništivom redu Zemlju,* i koji čoveka čini neuništivim. Snaga antejska je ovde, u stvari, *snaga reda i rednosti,* beskonačnim njihovim ponavljanjima i manifestacijama. Zbog toga seljak ovde ne samo što nije onaj kakvoga je ugledao (jedan jedini put) Milan Rakić, kako sav »u pocepanim košuljama« tetura preko rupa, za svojim volujskim kolima,[14] ali nije ni žrtva istorije, otac guslara i hajduka, tvorac države u kojoj će postati poreska glava ili glasačka kuglica što se kupuje za polić rakije na predizbornom vašaristu: Veljko Petrović je, u nekoliko trenutaka, pokazao da zna ono što je, zajedno s njime, saznavao i Šantić: da je seljak objekt eksploatacije, ali to njegovo znanje nije osnovno znanje o seljaku, niti osnovna inspiracija njegovih lirskih vizija upućenih seljaku. Ono se, iako neporečno, rastakalo u njegovoj novo-antejskoj mitologiji, onako kao što se njegov demokratizam rastakao u idealističkom panteizmu i, ne manje, u konzervatizmu iskazanom, pre svega, žudnjom za povratkom patrijarhalno-plemenskom duhu. Veljko Petrović utapao je svoju kritičku svest u svest svoje novo-antejske mitologije. Ako je on tražio realizam podatka i reči čoveka Zemlje (koji ne može biti estet dučićevskog tipa), i ako je tražio demokratizam građanina koji se vraća seljaku, odbijajući pseudo-aristokratizam i očajništvo svoje sabraće po pesničkom peru, i taj realizam i taj demokratizam, — koji su, i u prvoj deceniji veka, najčešće uzimani kao sinonimni pojmovi za isto moralno i duhovno opredeljenje, — ostaju neporečno površinski, jer završavaju u slavljenju ovog obogovljenog patrijarhalnog reda i rada prožetih panteističkim misticizmom besmrtnosti u nerazorivom jedinstvu sa besmrtnošću Zemlje. To su demokratizam i realizam koji ne znaju za smrt i koji su, čak, svojevrsne funkcije poricanja smrti. Veljko Petrović, koji *u stavu*

[14] *Sumorni dani, I* (1903): *Pesme*, Beograd, 1903.

građanski anti-građanskog demokratizma traži seljaka, i koji mu se posvećuje, ne jednom, stihovima čiju narativnost (izrazito pričajući ton, iako u vezanom stihu) zahteva upravo težnja ka realizmu kao demonstrativnom anti-estetizmu, jeste pre svega pesnik ovog besmrtnog seljaka, ili pesnik koji je seljaka lišavao smrti. On je pesnik koji je pokušavao da izmiri demokratizam i realizam sa besmrtnošću, u svojevrsnoj sintezi idealizovane patrijarhalnosti i panteizma (ili, čak, i patrijarhalnosti kao funkcije panteizma), ubeđen, — na način koji je duševno grozničaviji, strastveniji od samoga stiha koji je tu ostao na hartiji, — da je mogućan *demokratizam i realizam bez smrti.* U viziji Veljka Petrovića, seljak umire, ali njegova smrt je poricanje smrti: ona i nije smrt jer je samo jedan moment u evoluciji prirode (Zemlje), i svih poslova patrijarhalno-zadrugarskog poslenika na njoj. Seljak Veljka Petrovića ide u smrt onako kako ide na oranje, ili kako se daje ma kome drugom svom svakodnevnom poslu. I smrt je posao kome je čovek, taj večiti seljački dužnik i poslenik, obavezan kao i svakom drugom poslu: ona nije *ništa neredno,* ništa izuzimajuće, nikakav potres, i stoga u njoj nema ničeg vanredno-patetičnog: vraćena redu (»slovu«, zakonu), ona je pobeđena tim redom. Svemu ima dan, *i rok.* Realistička reč je ovde u slavu tog reda, ili tog sveta u kome je sve »o roku«: seljak Veljka Petrovića, kad oseti da mu je rok da umre, zatražiće da ga izvedu iz kuće, da se nađe još jednom na suncu, i pred pšenicom. On umire uoči Uskrsa, što je simbolički podatak ove svesti o beskonačnosti ili sveopštem obnavljanju i vaskrsavanju; dok sluša »testeru, rende da pijuče« (to mu pripravljaju mrtvački sanduk), on se smeši: žali zemlju, »ali šta će kad je dospeo do roka«. Pošto je rekao: »Hja, šta ćeš, 'rano, godine, kopanje, / pa čoveka smanje . . . «, i pošto je zatražio da mu spreme sanduk (»jedva od po hvata«), on će da zaiska sveću i umreće tako da mu ni duša neće otići daleko:

I kada je leg'o na uzglavlje meko,
on zaiska sveću; i mirno je ček'o;
i umro je tako kao što je rek'o,
— ni duša mu nije otišla daleko . . .

(u pesmi *Kad seljak umire*). Ostaće, i »dušom« koju je ispustio, tu, u domaćinskome svom, porodičnom (zadružnom) krugu. Nema udaljavanja, nema nikakvog izlaska iz tog kruga: čak ni smrt ne udaljuje, ni ona nije takav izlazak, jer nije prekid

ciklične evolucije nego samo jedan njen moment; ovaj seljak ne umire kao što ne umire ni talas u moru, talas koji, nestajući, iščezava u drugome ali savršeno istom talasu, taj besmrtni jedan isti talas. Utopljen u Zemlju, kao talas u More, ritmovima ove ciklične evolucije, ujednačeno-monotonim smenjivanjem amplituda od kojih nijedna ne izneverava mere predviđene njenim osnovnim zakonom, ovaj seljak je celosno-jedinstven, jedan i u toj svojoj nedeljivosti besmrtan.

Pred smrću, taj seljak nije Rakić koji će se užasnuti, i koji će čuti sa grozom kako se ekser zariva u čamovu dasku; nije ni Sima Pandurović koji će da peva, — sasvim neseljački, — svoje *miserere;* ali nije ni Veljko Petrović koji je »na odru«,[15] — i zamišljajući svoju sopstvenu smrt, potpuno na liniji sentimentalističko-infantilne maštе koju će, prvi, objaviti Vojislav Ilić, a koju će slediti Rakić i Pandurović, — video kako umire, pod ukrštenim pogledima tuđe mržnje:

Ležaću hladan, ukočen i žut
u pompi ruža krupnih i crveni',
— — —
I zglednuvši se kod odra mi, jed
i mržnja će vam buknuti sred tame;
a crna kletva svaliće se na me,
dok ležim hladan, ukočen i bled.

Ovaj njegov užas od smrti, to njegovo režiranje filma svoje sopstvene smrti, koje će biti jedna od najcrnjih ali i najomiljenijih igara pesnika srpske građanske kulture ovoga doba, dozvali su *Novoga Anteja* ili ovoga seljaka iz pesme *Kad seljak umire:* pesme *Novi Antej* i *Kad seljak umire* doživljene su, i već »napisane«, na ovom odru užasa i mržnje građanske smrti, ili »kod odra« duha i sveta individualizma, razdeljenosti i pocepanosti, u žudnji za spasavanjem izgubljenog sveta jedinstva, apsolutnog roda, načela svojte što nigde ne prestaje.[16] Otuda, osnovne pesme mitologije novo-antejstva nisu one koje je Veljko Petrović napisao u neposrednoj, tematsko-ideološkoj službi ovome svom novo-antejskom mitu, pesme u kojima narativno stihovanje, s melodramskim nabojem koji (relativno pažljivo

[15] U pesmi *Kod odra.*

[16] Ovo kao da dolazi i do svoga *hronološkog* izraza: pesma *Kod odra* je iz 1905; *Novi Antej* iz 1906, a *Kad seljak umire* iz 1908.

tempiran, ali svejedno nesumnjiv i, čak, nametljiv) čini da one ne prelaze nivo stihovane didaktike, nego je u poeziji koja objavljuje duh ovoga seljaka, ili *duh determinizma plemensko-patrijarhalne civilizacije uzdignut do mistike jedinstva* (besmrtne celine), i koji u svemu što ne vodi ovoj mističkoj celini, u svemu što usamljuje ogrešujući se o načelo ovog utilitarističkog determinizma kao funkcije te mističke celine, vidi put u prokletstvo ili samu objavu prokletstva.

U prvom redu to je prokletstvo bića obuzetog letom radi leta,[17] ili prokletstvo bića obuzetog ponorom.[18] Novi Antej nije ni ekskluzivni estet, ali nije ni filosof. Antejstvo je ukorenjivanje, traženje snage hrasta koja je snaga usredsređivanja, u savršenoj nemosti, prodiranjem nadole, u ono što jeste, snaga u stavu titansko-prometejske zakovanosti za Zemlju, koja je statična, i monumentalna sa svoje statičnosti, a ne snaga poleta, velikog obasjanja, najmanje snaga radoznalosti i čežnje, koja je suštinska snaga poleta, jer je uvek ista »težnja iz sebe izaći, / i biti drugo i menjati lice«.[19] Istina, ovaj pesnik će u kasnijim svojim danima, — i pišući stihove uvek pažljivo, sve reč po reč i red po red, — uistinu *bez poleta,* — onako kako mu se činilo da načelo hrasta postaje i načelo njegove poetike, ali i poezije, — i nastojeći, usmeren ka ovom »neprimetnom, nemom oplođenju« hrasta, da iz neme, i neprimetne, reći proverenog, utvrđenog ali poetski teško dejstvenog asocijativno-simboličkog sistema, izvuče, ipak, poneku kaplju životnog sjaja, — on će da zatraži od misli polet, lakoću, bestelesnost, moć buđenja materije i mraka, pokreta:

Poleti, laka, bestelesna, moćna,
probudi svojim poljupcem i žalcem
u materiji još skrivene klice,
izmami svetlost iz debela mraka,
iznudi pokret nepomičnom stancu

(Misao),[20] ali njegova suštastvena, novo-antejska istina nije u tome. Ona je u stihovima kojima se ovaj pesnik pred hrastom pitao »našto mi ovo mutno leće svesti«:

[17] *Repatica, Srpski književni glasnik,* 1911, XXVII, 7; *Na pragu.*

[18] *Ponor, Književne novosti,* 1914, I, 8; *Stihovi.*

[19] U pesmi *Hrast, Misao,* 1923, knj. XXVIII, sv. 92; *Stihovi.*

[20] *Stihovi*

našto mi ovo mutno leće svesti,
ta iluzija božanskog poslanja,
ta radoznalost i čežnja što goni
da ruke širim kao da su krila,
leteti, avaj! zalud pokušavam,
i padam, težak, o tle, izubijan?
Našto ta težnja iz sebe izaći,
i biti drugo i menjati lica,
davati srce i prositi tuđe,
pamtiti stvari pa opet zamesti,
i pitanjima razdirati grudi?
. . . Kuda i zašto, čemu sve to služi?
I je l' to kruna što čoveka diže
iznad svih stvari, zverova i biljki,
kada se sve to tako skupo plaća:
spokojstvom, skladom, mudrim dozrevanjem,
onim što čini zdravi ponos hrasta,
i svu lepotu njegovog uzrasta,
i beli san i zeleno bdenje
i neprimetno, nemo oplođenje,
i postepeno, tiho umiranje;
kad se to plaća svim onim što čini
blaženstvo toga svesnog snalaženja
između zemlje i nedohitnih zvezda?

U tome je suštastveno novo-antejstvo. Hrast je njegov najviši, najadekvatniji, nedostižni ideal. Istina, u hrastu se novo-antejstvo ne prepoznaje neposredno, jer se tu ne manifestuje celina kroz istovetnost svih svojih delova, tako da je objava svakog njenog dela objava celine (poricanjem ovog dela), jer »nijedna grana nije kao druga, / nijedan list se ne pokriva drugim«, ali ipak »sve se to sliva u sklad proviđenja, / u blagoglasje nadahnutog bića, / oivičenog mudrošću i voljom / koja je svesna sebe i smerova«. I pesma *Hrast* je isto »blagoglasje«, ali »oivičeno mudrošću«, i ona ide, kao hrast, reč po reč, i red po red, »ponosno, bez glasa«: ono »neprimetno, nemo oplođenje« hrasta je ideal, zasnova poetike koja ovde nastoji da dođe do svog otelotvorenja, ovim krajnje pažljivim, *bespoletnim* pisanjem, ali i ovim nastojanjem da se iz reči duboko ukorenjene u provereni ali poetski već jedva dejstvujući asocijativno-simbolički sistem, izvuče, ipak, poneka kaplja životnog sjaja, — kaplja, nikako više, i nikako sjajnije. Ta verbalna nemaštovitost,

ta asocijativna konvencionalnost i, sa njome, zajedno (kao od nje neodvojiva), ova sporost, ta postepenost gradnje pesme, kao gradnje misli koja ovde traži sebe tražeći reč po reč, kao krug po krug, s naporom, i obazrivo, čuvajući neprestano ideal blaženstva »svesnog snalaženja / između zemlje i nedohitnih zvezda«, to je *na delu* ova žudnja za spokojstvom, skladom, za mudrim dozrevanjem, neprimetno, korenom nadole. Nijedna reč ne zavede, obećanjem još neviđene ali naslućene slike, odvajanjem od opšteg asocijativnog toka koji je dat unapred, ovim već savladanim asocijativno-simboličkim sistemom koji čuva *celinu,* ili pamti ovaj sklad, i sve što je rečeno, svaki pređeni stepen: stvari se ovde pamte a ne zameću, kao što se ne daje srce (niti prosi tuđe); »težnja iz sebe izaći«, biti drugo i menjati lica, nespojiva je s novo-antejskom poetikom hrasta, kao što je s njom nespojiv let. Utilitarizam koji probija kroz pitanje »kuda i zašto« (u najslabijem, jer najeksplikativnijem trenutku navedenih stihova: »Kuda i zašto, čemu sve to služi?«), jeste utilitarizam rajetinsko-sirotinjski: »kada se sve to tako skupo plaća«, kao što je cilj, ili prauzrok ovog utilitarizma, spokojstvo, sklad. *Ponos,* koji ovde lebdi, na horizontu ovih stihova između proze i lirike, ovoga oprezno-napregnutog mišljenja protiv mišljenja, jeste ponos neigrača, ponos koji dozvoljava tek s vremena na vreme liriku stiha »i beli san i zeleno bdenje«, što je u »mudrom dozrevanju«, odmerenim korakom i ritmom »klasičara«, »svesnog snalaženja«. Zvezde ostaju »nedohitne zvezde«, ali ta njihova nedohitnost ne raspaljuje očajanje nego upravo uveličava ovaj ponos »svesnog snalaženja«, ponos hrasta, koji je lišen taštine, ali koji je lišen i pada nerazumnih letača, osvajača, pustolova. Blaženstvo je u tom utvrđivanju, čvornovatim, nedopadljivim grananjem, u toj gordoj nemosti zatvorenoj u sebe, i u toj postojanosti: čovek je onaj koji, zahvaćen svojom sudbinom putnika, s palicom u ruci, »pogružen, prašan«, nastavlja put, on je putnik »namernik trudni«, ali, u doživljaju Veljka Petrovića, onaj što se osvrće na raskrsnici za hrastom. Ako je, *kao putnik,* osuđen da ga napusti, on ga neće uistinu napustiti: u njegovom sećanju, kao slika apsolutnog mira, ostaje ovaj hrast:

. . . Palicu u ruke,
i dalje pođi, namerniče trudni.
Pogružen, prašan, pođi svojim putem
u bučan, čađav i zaptiven grad.
Na raskrsnici osvrni se samo,

za tobom mirno ostao je hrast;
na istom mestu, ne hajući za te,
on stoji, raste i nečujno pupi, —
pticama konak, popcu čitav svet.

Hrast je onaj što ostaje, »na istome mestu«; ovo *»na istome mestu«* jeste sama suština njegova. On se ne kreće, i jeste antiteza čoveka »namernika trudnog«. On je tiha postojanost, nema vernost u nepokretnosti, *simbolička slika griže savesti onoga što se kreće.* On je postojanost, ono što ostaje dok mi lutamo, zatvoreno u svoju sopstvenu univerzalnost, izvan sudbine tašto-nerazumnih čovečanskih lutalica, izvan čovečanstva: »pticama konak, popcu čitav svet«, u dosluhu, čak i u jedinstvu s pticama, sa tim popcem za koga je čitava vasiona, u jedinstvu sveta flore i faune iz koga je čovek prognan. Mudrost, koja se tu naslućuje i najavljuje, jeste mudrost ovoga popca kome je hrast »čitav svet«, popca koji u strogo ograničenom pronalazi svet, dok čovečanstvo ne može svet da nađe ni u samom svetu. Hrast ide korenom u dubinu, ne menjajući mesto; upravo zato što mesto ne može da promeni, on i jeste osuđen, uskraćenog kretanja, da ide u dubinu, da se grana podzemno, i da mu sva snaga otuda i bude ona snaga nevidljiva, ili snaga *nevidljivog izvora:* to je snaga čistog postojanja, čistog toka: nevidljiv izvor koji se pričuo ovom pesniku, jeste izvor skriven u klisuri, u dubokoj česti. On živi šapatom. Voda njegova teče, »nit joj na pamet / i padne ljudska misao: o bolu, kad se snaga rasipa / i troši, dobra, pusta, uzalud; / o tragediji ruke milosne / s neprihvaćenim darovima svim; / o tužnoj jeci reči čovečje / u praznom kad prozvuči prostoru«: možda samo mahovina ili »leptirka plavog lepršavi cvet« slave njegovu blagodet.[21]

Ta snaga nevidljivog izvora jeste snaga bez svesti, snaga koja se ne pita o sopstvenoj svrsi, koja je izvan bola i zato izvan rasipanja, snaga koja se *ne troši* »dobra, pusta, uzalud«, koja ne zna za tragediju ruke neprihvaćenog dara, za reč bačenu u prazan prostor, snaga koju doziva svest novo-antejskog »kuda i zašto?«, idealna apsolutna sklonjenost, neranjivost, *klisura* ili »čest duboka« koja tu izranja iz prasećanja Novog Anteja, lepota tajna, duboko skrivena, kao tajno unutrašnje zračenje suncokretovog semena, kao Sunce u »skromnoj srži semenke nam crne«.

[21] U pesmi *Nevidljiv izvor* (1951); *Stihovi.*

Ona reč, koju je Veljko Petrović uzimao samo ako je ovakva semenka crna, s nadom da njena skromna srž čuva sunce, njegov plamen: nikada reč-sunce, nikad rasipanje snage, u bolu, nikad podavanje bolu, poletom mašte, asocijativnim vrtloženjem rečenice, nego reč zatvorena kao ovaj bol zatvoren, reč-semenka suncokreta, »skromna«, ne samo izvan svakog recitatorstva i estetizma, nego i izvan svake naglašenije lepote, *skromna reč skromne lepote skromnog poslenika na Zemlji.* Poezija tu često je na samome, krajnjem, rubu svog postojanja, a ipak je poezija, ne rečju nego ovim grčem, ovim naslućivanjem jednog mogućnog sunca, ali koje ostaje skriveno. To je sunce podzemno, sunce u klici suncokretovoj, gde mu je »nevidljiv izvor«, i čiji požar je kao kod Jovana Dučića, (u njegovoj pesmi *Suncokreti,* iz 1922: »Pomreće noćas širom vrti, / Drvoredi sjajnih suncokreta, / Ali će biti u toj smrti / Sva žarka sunca ovog sveta«),[22] ali ma koliko da je bio u stanju da napiše (kao u pesmi *Suncokreti).*[23]

Svemoćno Sunce, divno i užasno,
iz grudve sive, mrtve, bezoblične
lepotu stvoriš, podičiš se njome,
pa je sažežeš do čađi, rugobe.

No, silom tvoga svemirnog požara,
varnica jedna, uspavana mrakom,
u skromnoj srži semenke nam crne
planuće opet čim razvigor dune,

— ta varnica, koju je on slutio, nikad nije planula u njegovoj lirici, niti je njegova lirika rasplamsavanje (dučićevsko) te varnice, i čak ono duhovno i estetski najznačajnije do čega je došao ovaj pesnik jeste upravo ono što nikad nije došlo do svoga »razvigora«: poezija Veljka Petrovića ne zna za razvigor, kao što ni duh što je progovorio kroz njega, zavišću hrastu, strahom od taštine »leća svesti«, nikad nije upoznao razvigor. Uvek je tu sve »u skromnoj srži semenke nam crne«, ne samo ovi stihovi iz pesme *Suncokreti* koji su još ipak blizu parnasističkog, refleksivno-deskriptivnog stihovanja (iako ne kao ranije pesme *Pauk, Ponor, Repatica, Vidoviti),*[24] nego i svi stihovi osnovne

[22] Jovan Dučić, *Sabrana dela,* Beograd, 1929—1932 (knj. I: *Večernje pesme).*

[23] U knjizi *Stihovi.*

[24] Osim pesme *Ponor,* sve su objavljene 1911, a zatim u knjizi *Na pragu.*

poezije V. Petrovića. Tu se sluti budući plamen, ali taj plamen se ne raspaljuje. Ima neka ukletost u tome, ali i neki samopregor, samouskraćivanje ili samodisciplina koja se neprestano nameće i koja teži zatvaranju strofe, vodeći senzaciji unutrašnje patetike, nekoga *podzemnoga bruja* (kao podzemnog granjanja zvučno-jezičkoga hrasta Veljka Petrovića), i produbljujući ovaj udes samodiscipline i samopregora: izvesna *monumentalnost,* koju je Veljko Petrović nalazio, ovim povratkom metru i zvuku romantičara, jeste od ove suspregnutosti, u neprestanom kroćenju bića, koje kao da bi da izađe »iz sebe«, ali kome, istovremeno, kao da se to ne dozvoljava. Uvek ista »skromna srž semenke nam crne«, *nevidljiv plamen nevidljivog izvora,* strogost koja je patetično-sintetička, izraz koji je sintetičan kao u najvišim trenucima epskog događaja, mobilnost i budnost u njoj, bol nepreboljen, žeđ neutoljena, ali snaga, unutrašnja, upravo u toj neiskazanosti, snaga samosavlađivanja, moć govora iz podzemlja, slikovitost koja se naglašeno traži, ali koja zatvara viđeno *u opseg malog kruga,* neprestano *obručavanje* svega (kao da bi svaka slika morala da bude po jedan čelični obruč), jedno čelično-obručujuće slikarstvo. Nikada se Veljko Petrović, potaknut jednom senzacijom ili *postavljen u jedno pitanje,* ne nađe na poslu intelektualne maštovitosti, koja bi razudila to početno pitanje u više pitanja, — nego varira isto pitanje varijacijama simboličkim, a sve u njegovom krugu, — niti mu se može dogoditi da ga slika neka, tu uskrsla, neočekivano, u mašti, bleskom svojim zavede. Još manje može jezik da se nađe u nekoj dubljoj nezavisnosti, u slobodi od onoga što je naum Veljka Petrovića. On je »klasičar« kao taj stilist koji, dobro odmeravajući doseg i opseg reči, dobro se čuva da rečeno ne podbaci, ali i da ne premaši ono što se imalo reći; izvesna ograničenost, koja je tu neumitna, daje tvrdi okvir njegovoj pesmi, pa se ona ne ostvaruje buđenjem neočekivane asocijacije, putem nenadnog, već — naprotiv — uranjanjem u ono što se očekivalo i upravo pogađanjem očekivanog: kroz pesmu Veljka Petrovića misao se, već posle prvih redova, zna, u svome osnovnom značenju; određen joj je smer, ton, osnovna boja; pesma je utvrđivanje, svakim stihom, tog smera i te boje. Senzacija estetska ima da dođe pre svega putem tog utvrđivanja; ona je neka vrsta senzacije tačno pogođenog izraza, i ako, s vremena na vreme, odvede izvesnom osećanju punoće, to je od osećanja da je ispunjeno ono što se jasno tražilo i za šta se znalo šta je i po cilju i po nameni. Cilj je dat unapred; pesma je ostvarivanje tog cilja

ili vraćanje njemu. Sve ono monumentalno dolazi otud: ne od težnje ka granjanju, ka bokorenju, već sasvim suprotno: od težnje ka ovom neprestanom ispunjavanju unapred postavljenog cilja. Nema lutanja. Osnovno usmerenje jasno je određeno. To je gradnja, stih po stih, i sloj po sloj, datog motiva i date misli. Ako se, u kasnijoj svojoj poeziji, Veljko Petrović vraćao metru romantičara, najčešće u odjeku na Lazu Kostića, i to iz tragedijā (tako da njegova pesma, svojom melodijskom linijom, podseća ponekad na govor iz neke Kostićeve tragedije, a sâm Veljko Petrović na nekog od Kostićevih junaka, — možda na Maksima Crnojevića ponajviše), — i idući u tome sve do obnove Njegoševog muklog, a dobro zasvođenog, zvuka stiha racionalizovane osećajnosti (koja, otud, kao mukom da se javlja iz dubine, pa deluje kao odjek usred kamena), — ovaj povratak njegov išao je imperativom koncentracije u početnom motivu, u jasnoj emocionalno-misaonoj orijentaciji. Ono što je njega privuklo romantičarima, pa im je opetovao ritam, to je upravo taj jasno postavljeni cilj, ta usredsređenost misaono-osećajna, ta stroga upućenost mašte *da bude* u jasno postavljenom pravcu, izazivajući utisak dubine upravo sažimanjem u sliku maksimalne asocijativne nosivosti, ali koja sintetički povezuje, koja je slika velikog sažima a minimalnog verbalnog raspona. On je naslutio kod titansko-prometejskog romantičara (Kostića i Jakšića) tu težnju ka monumentalno-sintetičkoj ekspresiji suzdržanog pokreta, taj stih kao obruč što obručuje, mišlju, osećajnost kojoj se ne dozvoljava rasprskavanje, tako da je to uvek energija što se neprestano kroti, kojom se vlada, i koja, zbog toga, nikad potpuno ispoljena, ovim neprestanim potiskivanjem, deluje podzemnom snagom, kao tutnjava Zemlje: nikad tu ne dolazi ni do eksplozije njene, ali ni do razmetljivog pirovanja mašte. Uvek ista strogost, koja je sumorna, isti napon koji je u ovom samodisciplinovanom, samoograničavajućem stavu, uvek ista prometejska želja za uzdizanjem, ali i sila koja se protivi njenom ostvarenju i, zato, uvek ista sugestija monumentalnosti koja je upravo od ovog podzemnog rasta, od sile napona i od sile suzdržavanja, od ove unutrašnje patetike titanskog prometejstva, od ove tamnosti i podzemne jeke unutrašnjeg ponora. Romantičar, — koga je on osećao i razumeo kao malo koji drugi pesnik, i kome se jedini *stvarno* odazvao iz čitavog svog naraštaja, — u njegovoj duševno-muzičkoj verziji otkriva se kao ova unutrašnja tamna muklost velike sinteze, kao ova monumentalnost obruča samodisciplinovanog duha; za duh i sluh Veljka Petrovića,

romantičar je najdosledniji izraz epskog racionalizma koji je *jedina sholastika, ali zato i jedna stvarno-dejstvujuća »klasičnost« srpske kulture*. To je racionalizam hajdučki, ali i racionalizam zadrugarski, koji neprestano kao da stihom opasuje sve ono što je ponorno-tamno, koji vezuje ono što bi da se razdreši, koji mobilizatorski sve sjedinjuje, ne dozvoljavajući ničemu da se odvoji od sopstvene »domaje«, od svoje kolibe (od porekla), ali koji upravo tako i dolazi do svoje potisnutosti u dubinu, u podzemlje bića, — do svoje patetike ponora.

To je duh one *žalbe*, — u jednoj od proznih pesama Veljka Petrovića,[25] — za svime što se odvaja, ali i žalbe svega što može da se odvoji, nevratom. Strah od odvajanja je vrhunski strah, jer je patnja odvojenoga vrhunska patnja. To je klik, iskliknut s planine na planinu, koji »mukli odjek žali / za srebrnim grlom svojim«; to je kaplja zorske rose što »za maglinom ljuljkom žali«; i »varnica uzvitlana« koja, sinula u noći, kada trne — »za sunčevim ognjem žali, / za koga je i prenula«:

I to slovo izrečeno,
od melema i žaoke,
da l' ćutanja mudrost žali,
i lepotu mrtve usne?

To je »slovo«, i to je govor (i ovakav, u stihu), za Veljka Petrovića: uvek ova ista žalba, i kada je melem i kada je žaoka, za mudrošću ćutanja, za lepotom mrtve usne. Ćutanje je ono što prethodi svemu, ali kao nekakav poslednji cilj kome se sve vraća, uz ogromne napore, i kroz svakojaka, silna, ogrešenja; a lepota je, najviša, neuporediva lepota koju je pokušavao da sledi Veljko Petrović, ova lepota mudrosti ćutanja, ili lepota mrtve usne. Ni u strofama, koje simbolički i metaforički ponavljaju (i u ovim, poznim pesmama Veljka Petrovića) epsku dikciju, kao zasnovu romantičarskog stiha (od Sime Milutinovića-Sarajlije preko Njegoša do Laze Kostića), i koje teže muklom završetku stiha, jambom, — ako ne iz stiha u stih, a ono, svakako, svakim drugim stihom, — toj lepoti ne daje se više nego samo jedan stih, jednim tračkom naslućivanja. Ona blesne, kao u navedenoj strofi, muklom, prigušenom svetlošću, ova ista »lepota mrtve usne« čija sugestivnost je upravo otud što je u toj meri prigušena, tek jedva

[25] *Žalba* (1954); *Nevidljiv izvor*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1956.

naznačena, nešto duboko unutrašnje, bez ikakvog spoljašnjeg sjaja. Taj unutarnji sjaj, ta *kaplja sjaja* koja će blesnuti, kroz mrežu račvanja stihova, kroz to često vrežasto njihovo bokorenje, na jednom jedinom mestu, kao sa dna tamnog vira, to je ona lepota koju je Veljko Petrović hteo: *lepota pregorela*, sa nečim gorko-suzdržanim, i ponosnim, u sebi, lepota koja blesne, nasluti se na mah, kao svetlo u noći guslara i hajduka, i ostane da žeže mozak, ali neće se raspaliti u velike ognjeve, nikad: neće se biće predati njoj na milost i nemilost. To je isto toliko lepota koja se hoće i koja se odbija, i to je hajdučko-guslarska noć lepote, »kad u vulkanu duh pakleni banči / na obronku dok cveta vinograd«,[26] i kada na dnu sluha i duha uvek ostaje nešto neizlečivo tamno: Noć koju misao ne može da rasvetli, Noć kao nerasvetljiva tajna kosmosa, ili tajna postanja, kao ono što ostaje i posle sveg rasvetljavanja, posle svih čovečanskih radnji i poduzeća: kao ona Noć koja ostaje posle misli, i posle istorije, ili kao onaj tamni, najmukliji muk što ostaje *u jeci od gusala*, — ne guslanje, a još manje reč uz njega, nego taj muk prateći, što ostaje *posle* guslanja, i posle guslareve vike ili njegovog naricanja, nešto tamno što se ne dâ prevesti ni na reč ni na misao, tamni mukli odjek jeke, Noć čoveka, Noć istorije, Noć bića, tamna grumen koja ostaje crno da gori, nesavladana, nerasvetljena.

To se, međutim, *nosi i podnosi*, kao najmutnije, i najdublje, sećanje bez jezika, bez izlaska, ta *bezjezička Noć u utrobi guslara* (i u utrobi gusala), na dnu svakog dna; o tome se ne misli, to se ne podržava, to se podnosi kao sopstvena kob, ili kob čovečanskog bića, kao ona suštastvenost živovanja, oko koje nema, ne sme biti raspredanja. Javiće se žaljenje zbog te nesavladive nemosti:

I prođe život, a ona još u maštи,
za čelom — tu, u srcu, tu na usni,
neizrečena, mukla osta reč,[27]

[26] U pesmi *Ponor*.

[27] U pesmi *O tebi, mili* (iz 1954; *Nevidljiv izvor*): tu je žaljenje što je »neizrečena, mukla«, ostala reč o rodu, reč »zavet pradedov«; ali udes te neizrečene reči, kao udes neizrecivosti uopšte, zrači iz opštega duševnog i duhovnog stava V. Petrovića, i ne samo što se oseća u najznačajnijim njegovim pesmama nego određuje i samu prirodu ekspresije koja ne zna, ni jednoga

ali reč ostaje ta, *tako bliska a ipak neizgovorljiva reč,* ona koje biće kao da zna a ne može da je se seti, pa je *u muci sećanja bez nade, u beznađu,* ali koje se podnosi, i govor je, uvek, isto toliko kruženje oko te reči, pokušaj sećanja, — sve rečenica po rečenica, s krajnjom opreznošću (kao što se pažljivo ide kroz Noć, ili oko Ponora), — koliko je i ova gordost nekoga ko, i govoreći tako, zna najdubljim znanjem da uvek »neizrečena, mukla osta reč«, odnosno da neizrečeno, muklo osta biće. To je romantizam epskog duha (i prvih, epskih romantičara), ovaj romantizam muklo-neizrečenog (u jeziku, u biću), romantizam Ponora »zvezda nedohitnih«, ali kome se duh ne predaje, ne traži u njemu igru zanosa, nego sve to neprestano pregoreva, *s ponosom,* tako da je govor uvek pregorevanje te nepregorljive, »neizrečene, mukle« reči, uvek uveličavanje ponosa, i tako da u jeci svake reči ima odjeka ove muklosti, ove neizgovorljivosti. Zato izraz kao da je *isto toliko jek koliko je i svoj sopstveni odjek,* ono što se kazuje i odjekivanje na izgovoreno, reč ali i velika praznina između jeka i odjeka, praznina kao ponor ili kao brisano polje u dozivanju s brda na brdo epskog carstva, polje u koje je bačena reč i koje tu reč vraća onome koji je uzviknuo, ali stokratno umnoženu, u boji i intenzitetu, sve *do njenog odvajanja od sebe kakva je prvobitno bila,* ali i *do odvajanja od onoga čija je ona bila,* ta reč-odjek koja više i nije reč čovekova, niti reč čovečanska, nego *reč ovog brisanog polja,* reč koja ne kazuje što kazuje, nego je sad *vika i podsmeh tog polja čoveku,* te nenaseljive praznine, tog ponora koji je praznina u čovečanskom, velika pauza u njegovoj moći »svesnog snalaženja«. To je ponor usred racionalnosti ovoga »snalaženja« (dovikivanje s brda na brdo), ponor koji neželjeno otvara samo to »snalaženje«, ta racionalnost koja bi sve da obuhvati, da obuzda sobom, da čitavu zemlju učini »čovečjom zemljom«, da svaku divljinu ukroti, i koja upravo tako pronalazi tu divljinu (u pesmi *Ponor):*

Ni mahovina njegov rub ne krasi,
ni ranjena se divljač tu ne skriva;
naleti l' svitac nad njim, on se gasi,
a pogleda l' ga ko, o smrti sniva.

jedinog trenutka, za prepuštanje sopstvenoj snazi niti za lakoću, i u čijem napornom, ponekad mučnom napredovanju, kao da ima i neprestane, neugasive svesti ovoga pesnika o neizrecivosti. Sama ta svest o neizrecivom, o onome što je »muklo«, uslovljava i onu *poetsku* muklost njegovoga stiha.

Pustolov samo što rukama golim
orliće hvata sme da se nadviri;
no javi l' mu se sa uzvikom holim,
huleći memla iz dubine piri.

Ko ružu spusti u milosnoj ćudi,
crna, ko suza o ponoći, pline;
veseli smeh se u njegovoj studi
mrzne, i kao jecaj dole gine.

A hitne l' kamen ko u ponor crni,
on prvo jekne ko grudva po lesu,
pa ko lavina glas raste i grmi:
brda se ruše, svetovi se tresu!

Romantizam njegov je epski (i onda kad to nije svojom dikcijom), *prinudni* a ne traženi romantizam plemensko-patrijarhalnog racionalizma koji ovako u težnji da sve obuhvati i rasvetli pronalazi neobuhvatljivo i nerasvetljivo, ovaj *neželjeni romantizam ponora,* vančovečanskog, kobno-nemanskog od koga i oko i mašta zaziru: ako se Veljko Petrović, sledeći poziv novo-antejske mitologije, vraćao od estetizma i pesimizma parnasovaca romantičarima (Lazi Kostiću, mestimično i Njegošu, i to onome prometejsko-titanskog stava), taj njegov povratak je u znaku traženja čoveka Zemlje, ili ovoga epskog racionalizma, između ponora i ponosa, kao praosnove ovog prinudnog romantizma: otuda će se on vratiti i u epohu pre Laze Kostića Ujedinjene omladine srpske (Laza Kostić, heraklitovac, pesnik mističkog zanosa, barokno razbuktale mašte, panestetizma, tragičnosti i grotesknosti, nikad nije bio pesnički *prisno* njegov), putem ka guslarskoj psihologiji i dikciji, i otkrivajući u sebi, pred »latinskom« lepotom, onoga unuka Novakovog koji kune svoje oči što ga je ta lepota zanela:

Proklinji oči, unuče Novakov!
Očarala ih latinska lepota,
San-Markov blesak, sjaj Majke od Spasa

(Mletačka roptanja).[28] Ta lepota nije »latinska« samo zato što je

[28] *Nevidljiv izvor*

mletačka, i ona se ne doživljava samo u strahu, u grižnji savesti po uskrslom nalogu slovenskog rodoljublja što doziva iz vremenom zatrpanog sećanja slovenske galiote, na mletačkim lađama, nego je ona »latinska« jer je opaka, zavodnička, *zastranjujuća,* onaj zanos koji zavodi s pravog puta (od puta ka jasnom cilju), zanos estetski koji je cilj po sebi i zbog toga je i koban za ovu utilitarnu svest rajetina-seljaka. Taj zanos je *»latinski« jer je obmanjujuće-prevarni,* jer uvek *izmešta* iz strogo određenog mesta, iz strogo određene svesti zatečenoga, a htenog, obrasca (koji je, uvek, obrazac ravnoteže); prihvatiti estetsku senzaciju, u potpunosti, predati joj se čitavim bićem, to znači prihvatiti ovu opasnost »latinskog« zanosa: to znači biti Laza Kostić iz vremena *Santa Maria della Salute,* u kome (ni najmanje slučajno) taj dojakošnji pesnik plemenskog romantizma prihvata vrhunski estetski zanos istovremeno kad i »latinsku« Madonu, ili svet »latinskog« (katoličkog) univerzalizma. Stav Veljka Petrovića, usred industrijsko-turističke Venecije,[29] je dosledno plemenski stav, onaj koji pamti *Miloša u Latinima, Ženidbu Maksima Crnojevića,* Njegoševog Vojvodu Draška;[30] osvetljen svetlostima savremenog sveta, on može, veoma lako, da ostavi utisak izvesnog pozerstva, kao što i znanje da je ovaj pesnik — koji pokušava da »opravda« ikonu Majke Umiljene (»koju je neki priložio Šćavo, / prteći vosak s hilendarskih strana«):

Ti nisi kriva što je Krvopilac
pred tvojim licem na hostiju kleo
ogrezle klače, kropio im kame
iz iste školjke iz koje se dečje
nevino teme štedro blagosilja,

— da je on bio istoričar umetnosti,[31] može taj utisak samo još da pojača. Međutim, ako je tu doista osetan egzibicionizam u stilu plemensko-patrijarhalnog, i rano-romantičarskog, odavno upokojenog patriotizma, ipak kroz svu tu htenu anahroničnost ima i

[29] Pesma *Mletačka roptanja* datirana je: *Venecija, 21. septembra 1954,* i objavljena prvi put u listu *Politika,* u broju od 1, 2. i 3. I 1955, LII, 15019.

[30] V. isto, deset godina kasnije, u ciklusu *Mleci (Artikulisana riječ,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1965) Radovana Zogovića, pesnika drugačije ideološko-političke istorije, ali istog plemenskog konzervatizma.

[31] Sa Milanom Kašaninom objavio je knjigu *Srpska umetnost u Vojvodini od doba despota do Ujedinjenja,* izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1927.

autentičnog Veljka Petrovića, — onoga koji se nikad nije otvorio vrhunskoj estetskoj senzaciji ili vrhunskom estetskom zanosu kao pozni Laza Kostić, i to ne samo zato što mu je pozvanje za taj zanos neuporedivo manje od Kostićevog, nego i zato što je u njemu uvek moćan otpor ovom zanosu: ako ima, nesumnjivo, Kostićeve dikcije u njegovoj pesmi, to je dikcija Kostića pre *Santa Maria della Salute,* ona u kojoj je moment racionalnosti nadmoćan, pretežan, i u snu i u vizionarenju (kao u pesmi *Spomen na Ruvarca);* ali on ne ostaje ni u toj dikciji, nego se vraća i u periode pre Kostićeve pesme *Dužde se ženi:* ni povratak Kostiću nije mu dovoljan, nego bi on kroz Lazu Kostića još dublje unatrag, ne samo Njegošu nego praosnovnoj, guslarskoj romantici, tamo gde se traže i nalaze onaj jek i odjek reči, svest i ponor vansvesnosti, izgovorljivo i neizgovorljivo, vezujući čoveka u tamni, nerazmrsivi čvor pregaranja i ponosa. Ne samo, dakle, što se ovaj pesnik sve odlučnije vraćao od poezije svog naraštaja romantičarima, u znaku dosledne i nesumnjive *re-evolucije,* — kao ponovnog prolaženja već pređenog evolutivnog puta, iz epohe u epohu,[32] — nego se i od romantičara vraćao prvom danu romantizma: duhu epsko-patrijarhalnog racionalizma kao duhu

[32] To je osetio i istakao Branko Lazarević, ocenjujući Veljka Petrovića *u poeziji* (do 1914) kao svesnog, hotimičnog tradicionalistu među anti-tradicionalistima i tradicionalistima koji su to *po moranju:* »Kad se istorijski posmatra pesnik Veljko Petrović, u evoluciji srpske lirike, on ne unosi ni iz daleka one kvalitete kakve unosi u pripovetku. Naprotiv, tako posmatran, kao pesnik, on je, do poslednjih svojih pesama, pesnik koji, skoro, pokazuje celu evoluciju srpske lirike od romantičara do danas. Ta se evolucija jasno vidi i po motivima koji ga zanimaju, i po načinu na koji ih obrađuje i po versifikaciji kojom ih izražava. To je, uostalom, i jedna njegova originalna karakteristika koja ga jako odvaja od naše moderne lirske generacije. Mi živimo u jednoj izrazito anti-tradicionalističkoj periodi. Ne naslanjajući se nimalo na ranije liričare, naši noviji i novi liričari, idući za zapadnim uzorima, mahom francuskim, tako su snažno pokidali sve veze sa tradicijom da se ‚crveni konac' jedva i vidi. Aleksa Šantić ga je jedino držao i drži . . . Sa Aleksom Šantićem (. . .), sa Velimirom J. Rajićem koji je vrlo uzan tradicionalist, ali ipak to, sa Vladimirom Stanimirovićem koji, kao i oni, uostalom, drugačije i ne može — Veljko Petrović daje ‚balans' novoj lirici, goni je rezultantom oba lirska kraka, i daje joj fizionomiju ‚cele lire', lire sa svim strunama. Samo, te lirske tradicije Veljka Petrovića drugačije su nego lirske tradicije pomenute trojice. Jer, dok ovi drugačije ne mogu, Veljko Petrović svesno, i hotimično, i prkosno hoće da ostane u tradicijama i, izlazeći iz njih, kao u pesmama od 1909. godine do danas, da izađe prirodno, neposredno, ‚na leđima njihovim'« (u prikazu knjige *Na pragu, Srpski književni glasnik,* 1914, XXXIII, 1; *Impresije iz književnosti,* knj. II, izd. *Geca Kon,* Beograd, 1924).

ovog prinudnog romantizma čija reč je uvek savršeno organizovana, racionalna, ali u kojoj uvek ima ovog tamnog odjeka neizrecivo-nedosežnog, reč racionalno obasjana, naglašeno istaknuta, i čak monumentalna (kao neka *reč u prostoru),* ali u kojoj ipak ostaje neka neprosvetljenost: ona muka bića koje, ovako, sve prosvetljujući, i u apsolutnoj mobilnosti, samo sebe potiskuje u Noć, i koje *okom nesanice* vidi tu Noć, u bdenju nezavršivom. To je biće budnosti, guslarsko-hajdučke (ali i posleničke), *biće nesanice* koje će tu negde naći najdublji svoj nemir, biće koje će potražiti, posle svega, od Noći kao od majke-spasiteljice, kao od zastalog daha »nemog čuda«, ili, možda, kao od suštastvene lepote »mrtve usne«, spas i okrilje:

Uljuljkaj, noći, moj detinji stra'
nečujnim šumom bezdanih tišina,
podoj me mlekom mesečevim, snom,
i oduminjem skrivenog ti bilja;
zastalim dahom tvoga nemog čuda
obajaj, opoj, majko — urazumi
ludilo moje nesanice burne!...

Zenico tamna nevidljiva džina,
ti ne trepćući cvetove razvijaš,
sokove krećeš usnulih stabljika:
svi ranjeni, mišlju otrovani,
taštom lepotom, od ljubavi bolni,
stidove svoje prinose ti, nagi

(Majci — noći).[33] Ta molba za spas od ludila nesanice, ta molitva Noći za lekovitu blagodet njenog »mleka mesečevog, sna«, i njenoga »skrivenoga« bilja, njene potajne moći što ne prestaje da pokreće sokove i usnulih stabljika, — tako da svi ranjeni, mišlju i taštom lepotom otrovani dolaze tu, pred ovu Noć, da je skrušeno mole za spasenje, ali ovako, kao najvećoj vidarici-spasiteljici, kao majci bez zazora, prinoseći joj svoje »stidove«, — te dve strofe već sasvim poznog Veljka Petrovića progonjenog ludilom nesanice, to su sigurno strofe najviše poezije do koje je on stigao, ali i među onima najznačajnijim do kojih je stigla

[33] *Nevidljiv izvor*

novija srpska poezija uopšte. Malo je ovakvih trenutaka vrhovne, a bolne, koncentracije, koja se ne rastura putevima izazovne mašte, ali u kojoj sva istina bića dolazi do svog punoga napona, tako da *pokret* njegov, da njegov skriveni, uzdržani dah, nije izgubljen (još se tu, između redova, čuje bilo čovečjeg srca, ali i bilo Noći), ali tako da, istovremeno, ipak stih uspeva, na mahove, da dođe do velike sintetičnosti, tu gde se moli ova Noć za spasenje, i gde u ekspresiju ovoga stiha: *»zastalim dahom tvoga nemog čula«* kao da je uloženo čitavo jedno iskustvo, basnoslovno, gde svaka reč te rečenice produbljuje to iskustvo, na najviši mogući način, kao što, uistinu, ima nečega veličanstvenog u slutnji potajnog rada Noći, što će se reći ciglo jednim jedinim stihom: »sokove krećeš usnulih stabljika«, i kao što u akcentu, u akcenatskom pokretu rečenica: »svi ranjeni, mišlju otrovani /. . ./ stidove svoje prinose ti, nagi«, ima tragičnosti koja je utoliko sugestivnija što je izrazom suzdržanija, ali na liniji ove izražajne sintetičnosti koja vraća iskustvu i kojom kao da to iskustvo pokušava da progovori kroz Veljka Petrovića, da se obnovi kroz njega.

Ako ima u ovome pesniku duha i daha »klasičnosti«, to je »klasičnost« ovoga iskustveno-sintetičkog izražavanja, ovog izraza koji vodi neprestanom zatvaranju iskustva, a ne otvaranju, izlasku iz njega: sve uvek iznova ide linijom zatvaranja i vraćanja, čistotom fraze ali i ovim produbljivanjem ponornosti, odbijanjem njenim, te ponornosti koja je ovo ludilo nesanice, ali ludilo koje se, ipak, neprestano savlađuje, onako kako se savlađuje izazovno-vrtoglavi mrak Ponora, ili izazovno-uništavajući let-radi-leta Repatice, i svaka prekomernost, svaki zanos, u stavu vidioca *(vatesa).* To je nepokazana, nerazuđena »klasičnost« epskog duha, koju je putevima novo-antejstva V. Petrović otkrivao, izvodeći je iz njene skrivenosti, u epici, artikulišući tu »klasičnost« anti-ponorno-ponornog racionalizma, kao paradoksalnog romantičarskog racionalizma ovoga epskoga duha, oslobađavajući njegovo jezgro od narativne preobilnosti, od slika i pojava istorije, od istorijskog događaja, kao ovaj *pradogađaj svakog događaja,* koji svemu prethodi i svime se potvrđuje. Najviše otkrovenje Veljka Petrovića jeste otkrovenje ove unutrašnje »klasičnosti«, moralne i estetske, epsko-plemenskog *duhovnog* stava, saživljavanjem sa njime, pokušajem novo-antejskog vraćanja njemu kao Zemlji: prokletstvo je u mraku ponora, ali ono je takođe (a možda i više) u oku koje, ipak, uspe da progleda i u ovome mraku. Prokletstvo je u vidovnjaštvu. Biti vidovit

znači biti proklet, bačen u prokletstvo svega viđenog, otkrivenog, kao u okean beskonačne, neiscrpne čovečanske patnje. Taj vidovnjak, onaj što

. . . vidi svaku suzu kad je pala,
jasno, ko noću kaplja meteora
. . .
i srca sva što sama sebe jedu,
ko zadnji živi posle opšteg sloma,
koja u sebi nosi oganj groma,
a tu, bez iskre, mrzne se u ledu

(u pesmi *Vidoviti),* jeste onaj koga će Veljko Petrović ispratiti, u njegovo neumitno prokletstvo, završnim stihovima ove jedinstvene njegove pesme (među najznačajnijim, takođe, koje je napisao):

i svuda, kud on pruži svoju ruku,
krvavo voće, bolna srca bere.[34]

Ako je ovaj pesnik, koji je na mahove uspevao da dođe do stiha izvanredne unutrašnje patetike, u susretu leda i vatre, mira fraze i neiskazanog nemira neiskazanog bića, davao poeziju takvih stihova za didaktiku (i to pošto je takve stihove bio već napisao, pošto je njihov mračni sjaj već naslutio, kao sjaj Noći u samim sokovima bilja), ta didaktika, neporečno i neizlečivo nepoetska, i uvek u moralističkom stavu:

Za ljude gradi, za drugove svoje,
za sinove im, za unuke njine,
onima koje neviđene ljubiš!
Slatke su za njih sve muke u bdenju!

(Za ljude gradi!),[35] samo prividno je isključivo delo socijalnog instinkta: suštinskim svojim duševnim, i duhovnim, poreklom, ona je upravo delo odbijanja ovih »muka u bdenju«, *odbijanje bdenja i vidovitosti,* odbijanje njegovo da »krvavo voće, bolna srca bere«, žudnja njegova da se, »gradnjom« ove didaktike,

[34] Ova pesma pamti i jedan susret sa duhom avangardizma dvadesetih godina: Boško Tokin preveo ju je na francuski jezik *(Le voyant; Antologie des poèmes yougoslaves,* Paris, 1919), očito privučen temom prokletstva vidovnjaka.
[35] *Politika,* 1. i 2. I 1953, L, 14382; *Nevidljiv izvor.*

ogradi od ponorne sudbine vidovnjaštva, od »ludila nesanice«: oko ovoga pesnika, ako se i otvori u Noći, otvara se samo trenutkom stiha ili, najduže, trenutkom jedne strofe: didaktički racionalizam zatvara ga odmah zatim, onako kako *beskraj metafizičkog nemira tu biva zatvoren, uvek, u dosežne granice moralno-didaktičkog stava.* Moralnost se tu neprestano produbljuje kao anti-metafizika; *drugi,* na koje ta moralnost upućuje, jesu *nešto drugo* nego ova Noć: svet zatvoren u granice moralnog stava, uvek iznova onaj svet patrijarhalno-plemenske civilizacije porodice, zadruge, *svojte,* svet moralni a ne svet filosofski, i ne svet razbuktale estetske senzacije, — svet koji odbija otvaranje, zanos vidovitog, ili zanos one Repatice kroz koju je V. Petrović pokušao da progovori:

No slutim: opasnost opiće me jednom,
mirišući ruže sunčeve crvene,
oganj će da bukne u srcu mi lednom,
i pašću u sunce, i nestaće mene,

zato što je njen sopstveni sjaj, ova žudnja za Suncem, ono što je i uništava, ono isto, dakle, »Svemoćno sunce, divno i užasno«, koje blato pretvara u »kamen dragokup«, krv i suzu u povod vrhunske estetske senzacije, ali zato da bi sve to sažeglo »do čađi, rugobe«. Taj strah pred Suncem, divnim, i užasnim (koji je Veljko Petrović rekao u pesmi *Suncokreti),* jeste uvek isti strah *od užasne divote,* i one estetske, i one misaone. To je ona veličina, koja nas mami, ali nas i proždire. I to je *zazor* od nje, kojim će novo-antejstvo, kao *mitologija Zemlje,* iskazati kroz Veljka Petrovića neuporedivo dublje, u suštastvenosti svojoj, nego njegovim verbalnim opredeljivanjem za njega (kao i u samoj pesmi *Novi Antej),* koja ga zadržava, obogovljenjem, na površinskoj simboličko-tematskoj ravni. To nije demonstrativno (a na neki način i implicitno polemičko, — protiv estetizma i pesimizma građanske poezije) isticanje seljaka, kao Novog Anteja, kome se Veljko Petrović posvećivao brojnim svojim (i najslabijim) stihovima; to je *približavanje njegovom osnovnom subjektu,* njegovoj psihologiji, pre svega kao psihologiji ovog i ovakvog zazora od Sunca divnog i užasnog, ili kao psihologiji neprestanog suzdržavanja, kroćenja, lomljenja žudnje za Suncem, za punim ispoljavanjem.

Put ka ovom patrijarhalno-plemenskom duhu novo-antejstva Veljka Petrovića je, neumitno, i put ka epskoj dikciji, ka

slogu i sroku, jeku i odjeku njene reči. Ako je Veljko Petrović sledio u pesmama *Pauk, Repatica, Ponor* i *Vidoviti* Dučićev refleksivni (idejni) simbolizam opisa »velikih« simbola, u kome je najviši zadatak *kretanje unutar tog simbola,* od njegove konkretnosti (od pojavne, materijalne njegove strane) ka njegovom uopšteno-apstraktnom, na neki način čak i metafizičkom smislu, stalnim smenjivanjem pokreta u oba smera ovoga istog pravca: prepoznavanjem konkretno-pojavnog u apstraktno-značenjskom, i obratno, — što znači, u materiji pesme, neprestano kretanje između slike i misli, — i misli i slike, — smenom talasa njihovog približavanja sa talasom njihovoga udaljavanja, — u nekim trenucima čak i tu, gde ima jasnih tragova Dučićevoga rukopisa (kao u navedenoj poslednjoj strofi *Repatice),* osnovni stav ove nesumnjivo dučićevske tehnike idejnog simbolizma jeste anti-dučićevski, anti-pustolovan, sve dubljim prodiranjem u novo-antejstvo, pa se zato već i tu doziva, sasvim jasno, zvuk i boja epske dikcije. Taj zvuk i ton mogu se jasno razabrati u pesmi *Ponor:*

Ao duplja džina što pogibe manit,
jer htede drsko svod da robi zvezdan,
i čije kosti već srasle u granit —
u grotlu zija ponor, crn i bezdan.

Od njega pastir svoja stada čuva,
i burnih noći, kad se lomi građa,
mlađima priča: — vitlac to je Stuva,
noćas u muci majka mrtvo rađa.

Epsko tu nije samo u »duplji džina«, koji »pogibe *manit*« jer je hteo ono nedozvoljivo, jer je bio bez spasonosnog novo-antejskog, zemaljskog zazora: »svod da robi zvezdan«, niti je ono samo tamo gde se, iz sećanja, rađa »vitlac Stuva«, već je u samoj rečenici čija unutrašnja napetost dolazi od želje za njenim svođenjem, za zatvaranjem: uistinu, ne da se ide, eksplozijom žudnje za punim izrazom, kao ovaj »džin manit« za zvezdanim svodom, nego obuzdavanjem, svijanjem te rečenice u luk, da se sopstveni svoj duh nekako uobruči. Težnja ka sintezi ovde vodi onome *bitnom* u epskoj rečenici, kao onim vrhunskim njenim časovima, kada se (na vrhuncu tragedije) sve odupire, duhu, samom njegovom ognju, i vrtoglavici, pa je sve doista kao u nekoj nultoj tački, u kojoj su se u koštac uhvatile sila implozije i

sila eksplozije. Nikad u ćutanje, potpuno, u mûk bez reči; ali nikad ni u puni izraz. Čak i ona *rečitost* epska, toliko isticana, nije samo stvar ljubavi za reč kao takvu, nađenu na putevima prevashodno *usmene* srpske epske kulture,[36] — i ona je prožeta ovim zatvaranjem: ta reč, koja se ističe, svim njenim akcentima i dužinama, jeste reč koja se *istavlja,* gotovo fizički, sasvim materijalno, u svoj naglašenosti svoga oblika, svojih gotovo *prostornih* dimenzija, između ovoga instinkta za punim izrazom i ove samodiscipline. Ona je, kao ta vrednost po sebi, isticanjem svoje *fonemske materijalnosti,* svoga *volumena* koji grade ne samo očuvani nego i posebno naglašeni akcenti i dužine, nešto čemu se duh predaje utoliko više ukoliko dublje zazire od punog i neposrednog svog izražaja: ta reč, dakle, i taj njen volumen, kome se on posvećuje, a ne sami izraz, ne puno njegovo ostvarenje. To je reč kao vrednost po sebi koja odvaja od imperativa apsolutnog izraza, ali i od ponora i sunca, divnog i užasnog: jedna *reč materijalno između novo-antejskog čoveka i sunca, ili reč između njega i ponora.* Reč kojom se »pastir« čuva od ponora, reč koja ne dozvoljava ponornost, jedna reč koja brekće od svoje akcenatsko-dužinske punoće, od svoje gotovo *skulpturalne* materijalnosti, reč koja se gusto vezuje za drugu reč, tako da je sintetičnost, kojoj je težio V. Petrović, u dikciji, ova suštinska sintetičnost kojoj teži epski duh. Ekspresija može biti »jaka«, po unutrašnjoj patetičnosti, ali uvek s ove sintetičnosti, s ovoga dramskog naboja koji dolazi od toga napora da se jednom rečenicom obuhvati čitava ravan iskustva: »noćas u muci majka mrtvo rađa«. To je ponor, ali ponor ozidan. Rečenica ga opkoljava, obrubljuje, oiđuje. Vraćajući se od naraštaja Dučića i Rakića, od parnasizma, unutrašnje patetičnoj reči jambskog romantizma, V. Petrović se vraćao instinktu ovoga svog novo-antejstva, koje će ga voditi unatrag, seljačko-epskoj strogoj dikciji, kad svaka rečenica kao da teži izgledu i sudbini *definicije,* nečega konačnog: *jamb,* koji će on potražiti kasnije,

[36] One koju je S. Vinaver, sa osmehom i poštovanjem, u jednoj uzgrednoj beleški o V. Petroviću *(Veljko Petrović kao usmeni pripovedač, Republika,* 1954, XXI, 431), bio istakao: »Ja bih hteo, ovde i časom, da podvučem golemi značaj i dražesni stil njegovog usmenog pripovedanja. U jednom jarko usmenom narodu koji još teško barata perom i držaljom (mislim na onu laku pisaću držalju, a ne na zemljoradničku) — tušta je i tma usmenih kazivača. Svakako, Veljko Petrović spada u najznačajnije. I ja lično negujem, i to s merakom, tu suvrst književnosti, i zato i umem da ga ocenim kao vrhovnog majstora u tome radu«.

čuvajući se sudbine džina što je, *manit,* hteo da orobi zvezdani svod, čuvajući se mahnitosti i ludila nesanice, ali i zvezda i sunca, i potiskujući žudnju za njima kao u neki ponor *(i stvarajući neprestano, i upravo tako, ovaj ponor u svome sopstvenom duhu),* — taj ponor oko koga on, kao pastir sa stadom, obilazi: *pastir u stadu reči,* — to je *jamb koga doziva ovo zatvaranje, ova želja za definitivnošću.* On dolazi, jednosložnom rimom, na kraju; on daje stihu nešto konačno-energično, produbljujući utisak njegove monumentalnosti, tako što se ta monumentalnost još očiglednije ispoljava kao neumitnost (pa i udes) duha zazora od leta radi leta, duha koji je tim zazorom osuđen na statičnost, i koji je *monumentalan upravo jer je prožet statičnošću,* jer odbija pokret. Udes statičnosti javljao se i kod drugih pesnika prve decenije veka, i možda najviše i najprokletije kod M. M. Rakića, ali završavao je kod njega u pseudo-aristokratskom stavu, u recitatorstvu; kod V. Petrovića, u autentično *njegovoj* poeziji (u onoj koja nije žrtvovana površinskoj didaktičnosti), nema recitatorstva, jer nema ovog stava pseudo-aristokratizma, pokretom uzvišavanja nad drugim, i težnjom ka ostavljanju što većeg efekta sjaja; odbijajući taj sjaj, i to uzvišavanje, težnjom da uroni, novo-antejski, kao hrast, što dublje u postojanost neme Zemlje (u nemu postojanost), on je nalazio u statičnosti, *prihvatajući je* (za razliku od Rakića, koji se sa njom nikad nije pomirio), ovu *monumentalnost umesto recitatorstva,* ovu unutrašnju patetiku zadržanog pokreta. Odbijanje pokreta, zazorom od njega (a ne samo zazorom od leta), strahom od ponora, pokušaj da se ostane u onome što je bilo i što jeste, da se u to pusti koren, kao u Zemlju, kao u večnost nepromenljivog, jeste pretpostavka ove monumentalnosti. Ona je titansko-prometejska, — njena veličina je srazmerna veličini zadržanog pokreta, ili veličini snage da se pokret odbije, odnosno da se odbije svaki zov daljine, da se kob čovečanskog »leća svesti« (koju je on objavio himnopojući hrastu koji ostaje »na istom mestu«) umanji, da se čovek novo-antejstva vrati hrastu, a ne da odlazi od njega.

Vernost »istom mestu« jeste najviša vrlina koja se, sa gordošću, suprotstavlja pustolovstvu duhova obuzetih groznicom žudnje i magijom daljine:

Nit jurih tragom, zlatoroga varkom,
po prašumi, po stenju, pesku žarkom,
nit gnjurah, kao za biserom lovci,

za carstvom bajki ludi moreplovci,
nit ikad strigoh runo zlatnoj ovci.
Sve što doživeh, osetih, što smislih,
što shvatih vidom tek očiju stislih,
sve u toj uskoj, ubogoj domaji, —
tu moja zvezda i mrkne i sjaji!

(Epilog).[37] To je ono isto načelo što se ispoljilo završnim stihom pesme o seljakovoj smrti: »ni duša mu nije otišla daleko«, načelo koje će se, ne mnogo kasnije, iskazati slavljenjem hrasta koji ostaje »na istom mestu«, načelo konzervatizma koji se, kao anti-daljina i anti-pustolovina (odbijanje varke zlatoroga, argonautske žudnje, strasti moreplovca), izjednačuje sa vernošću domu, rodu, svojti, uz antitetičko isticanje njihove »uskosti, ubogosti« širini ove daljine, ili »sveta«, *tako da se konzervatizam uzdiže do stava i pojma moralnosti* i, još više: do samoga stava i pojma patriotizma. Patriotizam je vernost domu, ovoj »uskoj, ubogoj domaji«, i veličina njegova srazmerna je ovoj ubogosti koja se prihvata (ili snazi da se ta ubogost suprotstavi omamljujućoj magiji zlatnoga runa). Biti patriot, to ovde znači *vratiti se* iz pustolovine lovca zlatoroga varke, i moreplovca, svojoj domaji, onoj koja, padne li na nju omamljujuća svetlost zlatoroga, bisera, dalekih neviđenih mora, otkriva se kao uboga, uska, ali se ta ubogost i ta uskost njena protivstavljaju bogatstvu sna, lutanja, uz posebno naglašenu gordost onoga koji je izabrao tu ubogost a ne bogatstvo, i koji u njoj ide u dubinu, koncentracijom, kao hrast (ili kao brsljan u kamenu), a ne rasipa se, nerasudno, na sve strane. To je siromaštvo, ali ne samo gordo nego *blaženo,* ono siromaštvo koje sve pojednostavljuje uvodeći u oblast prostog, i jednostavnog, i, kroz nju, posvećujući *jedinstvu kojeg nema izvan pojednostavljivanja, i koji je najdublje u najdubljem siromaštvu,* pa se tako transcenduje u vrhunsko duhovno i duševno bogatstvo osvojenog jedinstva, sveizmirenosti i sveispunjenosti, pa »sirotinje nema i nema bolesti«[38] (ali *usred* sirotinje i *usred* bolesti). Ovo siromaštvo je *blaženo siromaštvo svespasavajuće prostote,* izmirenosti sa Zemljom koja traži stav skrušenosti, odricanja, spuštanja ka njoj,

[37] *Politika,* 5. II 1954, LI, 14733; *Nevidljiv izvor* (poslednja pesma u zbirci).

[38] *S jeseni i leti* (1912); *Na pragu.*

svođenjem svih linija na jednu jedinu liniju (onu njene horizontale), svepobedno osvojene ravnoteže i blagovanja u njoj. Seljak Veljka Petrovića je onaj što praznuje svoj badnjak, kao čobanin u samoći, sa ovnom kome su u rogovima peškiri, sjaj zvezda i veliki praznični kolač;[39] nikoga nema, osim te životinje, sa tim čobaninom; oni će, u tišini, u savršenoj usamljenosti, i kao u prvom danu sveta, činiti simboličko otelotvorenje jedinstva čovečanskog i životinjskog, jedinstva što ide sve do kosmičkih razmera. On je sveispunjenost u tom jedinstvu. Pokret njegov je prost, prostosrdačan pokret čobanina koji ljubi svoga ovna među rogove, dok tome ovnu dobrotom sjakti oko. Siromaštvo je potrebno (u dalekoj misli koja bludi oko ovoga stihovanog prizora) onako kako su potrebne jasle, životinjske, za rađanje Hristovo: ona prostota, krajnja, u kojoj je jedino mogućno apsolutno jedinstvo, ili apsolutna uzvišenost u svejedinstvenom, ona idealna jednostavnost koja se oslobodila, kao čisti nebeski zrak (ili kao zrak zvezde, iz legende, na veče Hristovog rođenja), iz svega zamršeno-otežavajućeg, složeno-zbunjujućeg. Pokretom ovoga pojednostavljujućeg siromaštva, koje iz složenosti inteligencije izvodi pravcem bezazlenosti na čijoj ravni mogu se naći čovek i životinja, ide se, vraćanjem unatrag, u prasvet jedinstva. S glavom među rogovima svoje životinje, ovaj anahoreta-čobanin jeste čitav svet, poričući tako sopstvenu samoću u istom času dok se ona objavljuje (i razvijajući duševnu antitezu bogatstvo—siromaštvo, usamljenost—svet), a ono što ima da prosija, kroz suzu ganuća bića koje maštа o tom siromaškom jedinstvu jer *ono nije njegov svet*, to je ta zvezda blaženosti u svejedinstvu vrhunske prostote obogovljenog siromaštva. To je uvek isti građanin koji sanja o uzvišenosti seljačkog života, o povratku u blaženstvo seljačkog siromaštva, i upravo tim snovima i živi svoje sopstveno građanstvo. Ako je istorija dala ovo siromaštvo, uranjajući čitav jedan svet u krajnju bedu, ona je iznudila i ovu mitologiju blaženog siromaštva, ili siromaškog blaženstva, onako kako je iznudila građanski svet i duh ali i njegov strah od sebe samoga kao od duha opasnog (kobnog) i kažnjivog bogatstva i, ne manje, kao od duha razbijanja nekadašnjeg jedinstva i prognanosti iz prirode koja je, za njega, sámo to jedinstvo u siromaškoj jednostavnosti. Ono što se tu traži, to je izgubljeno jedinstvo: ako se, na mahove, i slavi plodnost Zemlje, ta plodnost

[39] *Ćobanov badnjak*

iskazuje se pre svega ovom spasonosnom, sveobjedinjavajućom jednostavnošću, kao svojim najznačajnijim plodom: to je ta uvek ista objedinjavajuća jednostavnost kao nezamenljiva pretpostavka jedinstva koje, zahtevajući nju, zahteva i ovo siromaštvo, ili vidi u njemu jemstvo ovakvog blaženstva svog sopstvenog ostvarivanja. Ideal prostog, siromaški-jednostavnog, dat je ovim idealom jedinstvenosti, ili sklonjenosti usamljenog Ja iz svoje samoće u jedinstvo: novo-antejski čovek treba da bude čovek ovog jedinstva koje građanin ne nalazi: ideal kome teži ovaj građanin u nemirenju sa samim sobom, u strahu od bogatstva sopstvenog sveta kao sveta najavljene raznolikosti i mnoštva linija, sveta što se doživljava kao svet sveopšteg razjedinjavanja dotle jedinstvenog sveta. Ideal je, usred tog sveta izgubljenog jedinstva, imati *jedan* stav i san, *jedan* krov i *jednu* postelju. Ideal je naći se na istome mestu i u istom stavu kao i svi drugi, u istoj postelji u kojoj su bili i oni, »u roditeljskoj postelji«: tu se ritam sopstvenog disanja i disanja svojih odvija »skladno i radosno«, noć snova je noć »skromnih snova«, ali u toj skromnosti je mir (»mir kapa, kao kišica sa streje«): izvestan infantilizam tu je nesumnjiv, — traženje *jednog* ovde zahteva podređivanje, ideal infantilne podređenosti. Taj infantilizam uputiće ovoga pesnika, koji je zavideo monumentalnoj postojanosti hrasta, i koji je tražio mah i zamah titansko-prometejskog prkosa, stihovima za koje »iskrenost« Rakića i Dučića nije imala smelosti: »Zaspaću smiren, još obraza mokri', / ko plačno dete što se u snu smeje. / Dušek je topal ko majčina ruka«;[40] ako negde, u toj noći pod roditeljskim krovom, — u noći u kojoj će pesnik *Ponora* i *Repatice* da napiše ovo: »dušek je topal«, od koga su se jedan Pandurović i Rakić morali užasavati, — ako tu pukne drvo starih stvari, i to je, u tišini, govor duša koje su se utisnule, decenijskim životom, u ove stvari. Veljko Petrović napisaće u ovoj pesmi kako u njemu »ljubav primitivna klija«:[41] kao da je naslutio primitivnost ove infantilističke senzacije zaštićenosti pod krovom svojte, ili u svome leglu. Uistinu, to je svojevrsni pokušaj obnove duševne prvobitnosti, obnove stava svojte, legla, i, istovremeno (i nerazdvojno od toga), stava stada

[40] *U roditeljskoj postelji* (1909); *Na pragu*.

[41] Inače, sam ovaj izraz »primitivna« opominje na Rakićevu i, posebno, Pandurovićevu potrebu unošenja tuđica i apstraktnih reči u pesmu; u slučaju Veljka Petrovića ona je potpuno neopravdana, poetski neosmišljena.

ili plemena, stava *roda.* Tako se vernost svojoj domaji (rodoljublje) nesumnjivo iskazuje kao anti-estetizam Veljka Petrovića, ali u osnovi tog anti-estetizma »bršljana u kršu« i hrasta jeste strah od svakog, pa makar i najbojažljivijeg, *pomeranja* u odnosu na ovaj dati red stvari i svoje mesto u njemu: pomeranje ostaje vrhunska, osnovna, najstraśnija kob. Bršljan u kršu je simbol snage, koja nema u sebi ničega zasenjujućeg, koja nije pitka i plitka, rečju koja nije »okrugla« nego, skerlićevski rečeno, *uglasta,*[42] i čija ljudska autentičnost imala bi da bude upravo u njenoj težini pa i u samome odsustvu »unutrašnje i spoljne harmonije«,[43] *u naporu* s kojim se vezuje u rečenicu, u teškoći napora s kojim se zariva u tekst pesme što je kao teškoća

[42] Skerlić, u prikazu knjige *Rodoljubive pesme* (»I za ljubav opšteg utiska, koji je jak, zatvaraju se oči pred izvesnim nesavršenostima i greškama, i brzo se prelazi preko mestimično uglastih stihova«, — *Srpski književni glasnik,* 1912, XXVIII, 5; *Pisci i knjige,* VI, Beograd, 1913), ali i u prikazu knjige *Na pragu,* dve godine kasnije (»njegov stih je . . . prilično zanemaren, vrlo često tvrd, uglast, nepravilan. Ima u njegovoj poeziji dosta metričkih grešaka, koji su pravi ‚kamen spoticanja'«, — *Srpski književni glasnik,* 1914, XXXII, 6; *Pisci i knjige,* VII, izd. *Geca Kon,* Beograd, 1922). — U prikazu *Rodoljubivh pesama,* Skerlić je svoju primedbu o »uglastim stihovima« i nesavršenostima i greškama, izrekao jednom rečenicom, da bi tome dopisao: »Ali šta mare pojedinosti kada je celina lepa, i šta će nam bolji sudija no naše srce!«, dok je u drugom prikazu istakao kako »forma . . . zaostaje za sadržinom« Veljka Petrovića, ukazujući na moment »hotimične oporosti i tvrdoće«: »Pre svega, pod uticajem socijalnih studija iz prve mladosti i pod uticajem čitanja velikih ruskih pisaca, on je došao do uverenja: da je sadržina, misao, osnovno osećanje, ‚važno i istinito', u jednom umetničkom delu glavno, i da je forma ne samo sporedna, no da je preterano vođenje računa o formi neka vrsta nedostojne frivolnosti, književno kaćiperstvo. I zato u celom njegovom delu jasno se oseća odsustvo ukrašavanja i uglađivanja neka hotimična oporost i tvrdoća«. Branko Lazarević je, u svome prikazu knjige *Na pragu,* usvojio Skerlićev izraz o *uglastom* rukopisu Veljka Petrovića, pišući da njegovu poeziju odlikuje »uglasta i netečna ekspresija«, ali u tome nije video znak izražajne nemoći, pa ni naknadno Skerlićevo tumačenje kojim se to »uglasto« tumači kao hotimična stvar, nego izraz autentičnosti: »Običan retoričar, retoričar koji se ‚okruglo' izražava, koji se izražava pomoću ‚asocijacija reči', izražava se tečno, slatko i preslatko, pomoću pravila i reči (njima i misli), razvijajući prazne rečenice sa puno ukusa i ‚frivolnosti' . . . Takav retoričar ima, dakle, tečnu ekspresiju i, otuda, ta retorika nije retorika Veljka Petrovića. Njegova retorika (. . .) leži duboko u njemu, prožima njegova osećanja, vezana je za njegovu impresiju . . . Iz tih razloga, pošto je organski vezana za sam njegov umetnički temperamenat, ona može da bude, u ekspresiji, netečna, uglasta, čak i neskladna«.

[43] Vladimir Čerina, *O revolucionarnom rodoljublju Veljka Petrovića; Vihor,* 1914, I, 6.

bršljanovog prodiranja u kamen, u samu divljinu. Ali u tom *kultu napora korena* koji se probija kroz kamen jeste, kao neizbežna pretpostavka, ovaj infantilizam ili *san o povratku u utrobu majke,* u »roditeljsku postelju«, tamo gde je sve povezano, i smireno i blaženo u toj povezanosti, gde se sve čuva i gde je vrhovni strah od ma kakvog, pa i najmanjega, izmeštenja, ili *strah od istorije koje bez pomeranja nema.*

Najviša opasnost je opasnost pomeranja. Propasti, to znači biti pomeren, izmestiti se, svojom ili tuđom voljom: zato i ne sme biti zlatnog runa, duše moreplovca i argonauta; zato ne sme biti ni bajke ni bajkovitosti: ponor (onaj iz pesme *Ponor,* iz ludila nesanice), čeka duše pustolovine (sve repatice, sve vidovnjake), da ih proždere. Treba zadržati sebe, na istome mestu, živeti kao bršljan, s idealom hrasta. Treba dupsti, korenom, u dubinu postojećeg, ukoreniti se ili ne pomerati se. Egzistencija je puštanje korena, a vrhovni egzistencijalni imperativ jeste imperativ korena. Sreća je u korenu, sreća ovog ukorenjenog čoveka koji se u sopstvenoj svesti ukazuje u znaku ponavljanja vrhovnog načela flore i faune upravo time što je vezan za mesto, kao biljka, i što je u svojti kao talas u moru ili čobanin u stadu. Mistika jedinstva *celine,* kojom svako Ja otkriva sebe u *Mi* (»naše«) Veljka Petrovića, produbljuje se ovde *mistikom biologije:* povratak Zemlji nije samo utapanje usamljenog pojedinca u celinu, nego je i povratak biološkom svetu koji se tu doživljava kao svet apsolutnog determinizma. Tako se, u bitnosti svojoj, Veljko Petrović među vodećim pesnicima svog doba javlja kao duh koji nalazi misao o uteśnom spasu tamo gde drugi nalaze izgubljenost, i koji hoće ono od čega se drugi užasavaju: *svetski determinizam,* — naša potpuna determinisanost u svetu, koja je dovodila Rakića do bezumlja, do slutnje vrhovnog bića sveta kao nekog dželata kome se ne može videti lice ali koji ne prestaje da priteže kvrge u koje nas je bacio, i od koje je Dučić tražio spas u svom iluzionističko-mistifikatorskom estetizmu, upravo kao u svojevrsnom pokušaju *indeterminizma,* — za Veljka Petrovića je jedino mogućna naša šansa: to, što smo determinisani, nije prokletstvo nego sreća. *Bez strogog determinizma nema novo-antejstva: biti ukorenjen znači biti determinisan; koren je mitsko-simbolička slika apsolutnog determinizma.* Zemlja Veljka Petrovića jeste Nad-Ja plemenskog sveta, svojte, ali ona je i Nad-Ja ovog determinizma: posvećivanje Zemlji jeste posvećivanje svojoj strogoj determinisanosti i ograničenosti, ali ta ograničenost je kao ona hrasta, čija *snaga i moć prodiranja u dubinu su*

nemogući bez ove ograničavajuće determinisanosti. Determinisanost ne dozvoljava lutanje, to *horizontalno rasipanje:* ograničavajući i vezujući čoveka za jedno mesto, ona ga upravlja pravcem titanskog prometejstva, *vertikalno. Bitna* patrijarhalno-plemenska misao je deterministička, i zato je suštastveni duševni stav epike, kao kod Njegoša (ali i kroz osnovni romantizam, u prvoj njegovoj periodi), titansko-prometejski stav prkosa sputanog džina, ali zato je i povratak rodu Novoga Anteja povratak iz duha individualizma koji determinizam doživljava kao prokletstvo ili povratak iz duha indeterminizma (iz »sveta« ili slobode) koji se doživljava kao duh *iskorenjenosti iz ovog prvobitnoga determinizma;* povratak epsko-plemenskom duhu jeste povratak iz najavljenog (a nedosegnutog) indeterminizma u determinizam zajednice (svojte), i koji se uzima kao jedino prirodan jer se načelo zavisnosti od svojte izjednačuje sa načelom zavisnosti biljke od Zemlje, sa načelom titanski-gordog hrasta ukopanog u Zemlju.

»Mi se kao biljke osećamo vezani za zemlju«;[44] *mistika celine (Zemlje) produbljuje se ovom mistikom (i mistifikacijom) biologije:* Novi Antej, koji traži od Zemlje da ga ponovo primi:

Pusti da koren zaronim u tebe,
u srce tvoje pitomo i toplo,
u utrobu ti, u životodavnu,
iz koje'no sam isklijao i sam.
I za nju da se zahvatim duboko,
ko onaj krepki jasen na rudini,
i da iz tebe nikakova sila,
iščupati me ne uzmogne više

(Novi Antej), on koji traži Zemlju, pokajnički, posle »svih *svetskih,* glupih, mamljivih taština«, kao »ludo dete / zaneto lažju blistavoga sveta«, tu, *»na kraju lutnje«,* i u pokajničko-povratničkoj želji za pregorevanjem i okajavanjem sopstvene *»raspuđene« mladosti,* jeste onaj koji pokušava da se vrati iz »lutnje«, iz »sveta« kao iskorenjenosti, sudbini ukorenjene biljke: u svetu nema biljke jer u lutanju nema korena. Svet je »lutnja«. Novi Antej je čovek koji pokušava da se vrati biljci, da postane *čovek-biljka.* Vrhunsko blaženstvo je otkriti u sebi

[44] Jovan Skerlić, *Obnova naše rodoljubive poezije.*

biljku, izjednačiti svoju sudbinu sa sudbinom biljke; jedina sloboda koju čovek može da nađe jeste sloboda za ovu sudbinu biljke zavisne od Zemlje ili, paradoksalno, *sloboda za zavisnost:* tako se *načelo zavisnosti u duševnoj mitologiji novo-antejstva transcenduje u načelo slobode od slobode,* u ovom strahu od slobode kao sveta ili »lutnje«, kao »argonautske« slobode koja nije ništa drugo nego sloboda za opsenu, za uništavajuću varku. (Svet je uvek »blistav«, blistavo-obmanjujući.) Zavisnost, ili podređenost strogo-određenom krugu, upućivala je Rakića, u ovo isto doba, na san o prirodi kao o erotsko-biološkoj vansvesnosti; ona je zagnjurivala najizvornijeg, empirističko-pozitivističkog Pandurovića u san o ludilu, a Dučića u mistifikacije sebe i svoga sveta (a pre svega sopstvenog porekla).[45] Veljko Petrović je onaj koji je, nasuprot svima njima, i glasom najjačim i najčistijim u čitavoj srpskoj lirici, tražio upravo ovu zavisnost, pokušavajući da je uzdigne do svog novo-antejskog stava. Dok su drugi bežali od nje, u susret slobodi kao »svetu« i kao

[45] Svojim stihovima, svojim tumačenjima čoveka sa Leutara kao naslednika grčko-mediteranske kulture, najzad i svojom monografijom o grofu Savi Vladislaviću, koji mu je bio predak. Najčešće je u tome, i s razlogom, isticano njegovo skorojevićstvo; ali taj skorojević, koji se predstavlja kao da jeste ono što nije, u stvari je duh koji ne priznaje svoju predodređenost, ne samo u sadašnjosti nego i u prošlosti, tako da u njegovom iluzionizmu i mistifikatorstvu uvek leži ovo nemirenje sa silama determinacije, sa samim determinizmom, čak i onda kad se te sile njegovoj sopstvenoj svesti ukazuju kao sile same istine: »Od istine sam strašniji i veći« (*Himera,* 1908; *Pesme,* Beograd, 1911). To poricanje uslova i uslovljenosti ide do pokušaja poricanja samog sveta, i vodi isto toliko van-egzistencijalnom estetizmu koliko i posvećuje u duboku egzistencijalnu tragičnost; ono je egotičko i, ne jednom, amoralno, ali ta amoralnost, — ako se vidi u istorijskoj perspektivi, — jeste izraz jedne skrivene ali neodložive moralnosti: to je moralnost amoralnosti kao odbijanja morala zavisnosti, ili, u konkretnom kontekstu srpske kulturne istorije: kao odbijanja morala plemenske podređenosti svojti u neplemenskom svetu, moralnost zla egotizma kao funkcije oslobođavanja od predodređenosti (determinisanosti poreklom), ili kao funkcije istorijskog stvaranja. Nužnost ovoga pokušaja iluzionističko-mistifikatorskog *samotvorstva* ravna je nužnosti evolucije (uostalom veoma burne i ubrzane) seljaka u građanina i patrijarhalne seljačke civilizacije u »svetsku« civilizaciju grada i individualizma. Ako je sjaj, koji se ovde traži, zaslepljivanje duha (pa ne jednom i poezije), i to zaslepljivanje je u funkciji osposobljavanja za »blistavi svet«; ako se u »varku« ne hvata ovde samo pesma, nego i čovek, i to predavanje »varki« je sredstvo oslobođavanja od opsesivnog motiva sigurnosti koji je motiv krova (doma), motiv porekla (roda) i, tako, predodređenosti ili apsolutnog determinizma čoveka svojte kao čoveka-biljke.

»lutnji«, i sa strahom od te iste željene slobode lomeći se između individualističkog indeterminizma i agonijskog, ali još potpuno nepregorelog, patrijarhalno-kolektivističkog determinizma, njemu kao da ove zavisnosti nikad nije bilo dosta. Ima u tome refleksa istorijskog trenutka velikih socijalnih pomeranja, ima i sociološkog pozitivizma u duhu jednoga Tena, — onoga koji je toliko prisutan u prozi Veljka Petrovića, — ima i Baresa, proroka propasti onih što su iskorenjeni (»déracinés«), učitelja »kulta energije« (i francuskog nacionalizma), koji će podjednako odjeknuti i u A. G. Matošu i u Jovanu Skerliću, — Baresa, a ne Andre Žida, koji je ustao protiv ove ideje o prokletstvu iskorenjenih, ali koji u ovo doba nije imao nikakvog odjeka u srpskoj kulturi, — i koga prihvata ovaj iskonski plemenski konzervatizam, podstaknut ugroženošću: epoha Aneksije (Bosne i Hercegovine) i, ne mnogo kasnije, vešanja i paljevina imperijalističke Austro-Ugarske po Srbiji, iznudila je trenutnu ali ipak osetnu *restauraciju* ovog plemenskog konzervatizma, iznuđujući odbrambenu mobilizaciju, ali strah svesti građanskog individualizma, strah koji će se iskazati kao »rđava savest« prema plemenu, presudno će omogućiti ovaj pokušaj očajničkog povratka patrijarhalno-epskom duhu kao duhu utilitarizma i, ne manje (ako ne i više), determinizma patrijarhalno-plemenskog sveta kao sveta u kome je pojedinačnost duboko ukorenjena u Nad-Ja zajednice. *Koren* je simbol ove zavisnosti (duboke predodređenosti, determinisanosti), kao nezamenljivog jemstva sigurnosti *u jedinstvu* sa silama determinacije kao sa silama *svojte* ili svoga plemenskog sveta.[46] Uvek je to isti determinizam u funkciji ovog

[46] U samoj osnovici kritike građanskog života, u prozi Veljka Petrovića, jeste ovaj novo-antejski duh što se objavio u simboličkome znaku korena, u poeziji koja prethodi osnovnim pripovetkama ovoga pisca: otuda čitanje njegove poezije kao da omogućava potpunije osvetljenje suštinskoga njegovog moralnog opredeljenja kao proznog pisca. U korenu njegovoga anti-građanstva je ovaj novo-antejski stav što slavi ukorenjenost hrasta, kao što je i u osnovi njegovoga pozitivističkog sociologizma, zasnovanog na apsolutizovanju značaja »sredine«, to isto novo-antejstvo. Istorijski trenutak velikih pomeranja i unutrašnjih socijalnih previranja ovo novo-antejstvo kao da samo utvrđuje u njemu samom, i čak kao da ga i upućuje ovome sociologiziranju: Novi Antej, koji u ukorenjenosti vidi jedinu mogućnost egzistencije, kao da je upućen da bude, na intelektualnoj ravni, ekskluzivni determinist u stilu pozitivističke Tenove sociologije. Otuda je osnovna tragedija za koju zna Veljko Petrović tragedija iskorenjenih, ona koju će on opisati u poznatoj svojoj noveli *Bunja* (iz 1909; v. *Sabrana dela*, I, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1954), čiji podnaslov glasi: *povest čoveka bez korena*, i u kojoj glavni junak, doktor Stipe Paštrović, iskazuje pre svega ideju spasonosnog

odbijanja »pomeranja«, *determinizam u funkciji konzervatizma*, i onda kad se ovaj javlja u znaku apologije kontinuiteta (odbijanjem i same mogućnosti »da čovek ne liči na svog oca«), i onda kada se objavljuje u znaku ovoga sociologizma i biologizma (odbijanjem, takođe, ne samo svake mogućnosti nego i želje »da čovek ne liči na svoju okolinu rasno i društveno«). Za Veljka Petrovića »ličiti na oca« i »na okolinu« (to jest biti determinisan ocem i okolinom) nije prosto jedna činjenica, ili istina, koju on

korena i spasavajuće ukorenjenosti: »Imao sam domovinu, imao sam narod i istoriju, a sad vidim da nemam ništa. Sve je hladno i sumorno oko mene; sve je tuđe. Ja sam zalutao i vapijem za izlazom, a osećam da ću krvlju svojom i potrulim lešom svojim nagnojiti travuljinu i trnje. Tuđin sam došao među vas, i kao gubava ovca, izgnan i tuđin uginuću. Ostavio sam ono što je moje bilo, usko, sirotinjsko, ali toplo i postojano, a nisam dobio ništa u zamenu. Ja sam lebdeo, venuo bez korena . . . Ja lebdim, otkinut od svoga korena. Ja propadam i nema mi spasa«. Miroslav Krleža je ukazivao na taj »besmislen očaj iskorijenjene seljačke djece« [»Ne znam da li je netko od Veljka Petrovića opisao bolje i stvarnije tragično besmislen očaj iskorijenjene seljačke djece, izopačene po tuđim varmeđijskim talimgospodskim krovovima jednog gentry-svijeta, koji je već u vrijeme njegova debuta ležao na samrti« (M. Krleža, *Veljko Petrović — Novi članovi Jazu — Borba*, 24. VI 1962)], kroz šta se iskazuje, nesumnjivo, sva sila tragike socijalnog pomeranja u vojvođanskom svetu Veljka Petrovića, — ona koja ga je i morala upućivati, presudno, kultu novo-antejstva, — ali još je Pero Slijepčević utvrdio da je *svako* pomeranje za ovoga pisca neumitno tragično, i da je otud motiv pomeranja centralni (ili čak opsesivni) motiv Veljka Petrovića, koji nam »voli prikazati ljude kako prolaze u bolovima pomeranja: *pomeranja geografskog, pomeranja staleškog, biološkog, vaspitnog*. Od stočara bojdžije postao oteščali težak, platiša dacija; od seljaka — varošanin; od deteta — ljubavnik; od ljubavnika — umorni i blazirani svagdašnji; od bezvernika — mistik, od samilosti — običan strah; od orgastičkog oduševljenja — porazno gađenje« (u prikazu *Sabranih dela* I—II Veljka Petrovića, u izdanju *Narodne prosvete*, Beograd, 1930: *Politika*, 17. II i 24. II 1931, XXVIII, 8183 i 8190). Otuda, nije tragično samo pomeranje posebne vrste, već je tragično svako pomeranje: to je zavist koju novo-antejski čovek oseća pred hrastom, to je sámo novo-antejstvo koje odbija svako pomeranje, i svaki izrazitiji pokret, nalazeći u tome unutrašnju patetiku statične monumentalnosti, to je pesnička evolucija Veljka Petrovića, u znaku povratka od parnasovaca preko romantičara epsko-guslarskoj dikciji, to je i njegov konzervatizam koji je, pedesetih godina, u času velikog preobražajnog *pomeranja* u kulturi, a posebno u literaturi, zahtev za »novim« izjednačio sa zahtevom za apsolutnom novinom, ali ne samo zato da bi takvom, apsolutno »novom« protivstavio ideju apsolutnog *kontinuiteta* (»Najosnovnije načelo ljudskoga života, princip kontinuiteta«), nego i zato da bi oglasio da je htenje za ovakvim »novim« u stvari htenje »da čovek ne liči na svog oca, (. . .) da čovek ne liči na svoju okolinu rasno i društveno. A sve to izvan naše je moći, i takva žudnja je iluzorna, štetna i luda, negativna i jalova, egotična i nehumana« *(Novo u književnosti i umetnosti, Borba*, 27.VII 1953, XXIII, 192; v. *Sabrana dela*, VI: *O književnosti i književnicima)*.

dokazuje, već je to činjenica (ili istina) koju on hoće: zbog toga je *htenje* da se ne liči (na oca, na okolinu), kao htenje da se ne bude determinisan, ne samo »jalovo« i »štetno«, nego i moralno negativno, »egotično i nehumano«: svaki pokušaj (pa i onaj koji je »jalov«) pobune protiv ove predodređenosti, protiv ovako shvaćenog determinizma, jeste nehuman i egotičan. Humano je u prihvatanju predodređenosti, odnosno — još paradoksalnije, — humanost je u svesno prihvaćenom determinizmu. Antejska ukorenjenost u Zemlju tako postaje, u stvari, ukorenjenost u ovu misao o apsolutnom determinizmu i, još više, u ovo htenje determinizma jasne predodređenosti, pune svesti o zavisnosti od onoga što prethodi, kao »otac« i »okolina«, koje se uzima za jedino humano i moralno, ali koje se, istovremeno, izjednačuje i sa htenjem svojte, roda, — sa samim rodoljubljem. Determinizam (»korenski« determinizam novo-antejstva V. Petrovića), uzdignut do mističkog jedinstva *svojte* (roditeljske postelje ili legla), i do mističkog biologizma (misticizam kao ovaj dvostruki a jedinstveni misticizam: plemenski i panteističko-biološki, misticizam kojim se u načelu stvar plemena uzdiže na ravan stvari prirode, biologije i flore i faune, i izjednačava se sa njome, tako da prihvatanje plemena znači i istovremeno prihvatanje sveta), izjednačuje se sa patriotizmom: novo-antejski mistički determinizam korena (čoveka kao biljke, i sveta biljke kao bitno, i načelno, neodvojivog od čovečanskog sveta) jeste jezgro ovog patriotizma: *biti novo-antejski rodoljub znači biti novo-antejski determinist*. Determinizam biljke uzdiže se na nivo jedino mogućnog patriotizma. Konzervatizam, koji je tu suštastveno neumitan, u ovom pokušaju povratka Zemlji kao Majci (kao utrobi Majke), nije stvar opredeljenja, jer nije stvar izbora (svesti), nego upravo suprotno: stvar odbijanja izbora, i odbijanja svesti, pravcem ka vansvesnom: i Pleme, koje je jedan konkretan sistem osvojenih vrednosti, iskustvo savladano i oličeno u obrascu, jeste kao i Zemlja Nad-Ja, apsolutno-determinišuća sila koja »oslobađa« od imperativa izbora i, samim tim, suštinski i od imperativa svesti. Taj konzervatizam zato nije poreklom stvar ideologije, iako je dosledno ideološki artikulisan, jer nije epifenomenalan, nego je *dubinski fenomenalan*, dat samim prvobitnim nagonom za trajanjem, i podstaknut strahom od sopstvene smrtno-usamljene pojedinačnosti koja otkriva svoje postojanje, i sopstvenu slobodu, otkrivajući ih kao postojanje u usamljenosti i *prema* smrti, i kao *slobodu za samoću i smrt*. Osnovni pokret bića jeste ovde pokret povratka od svesti

ka prvobitno-nesvesnom, ili ka onome što je dato (normativni sistem plemena), i što, kao takvo, ne provocira svest već, ponavljajući se, upravo tu svest potiskuje. Ako, međutim, ovo nesvesno ne dolazi (ni u poeziji V. Petrovića) do svoga *neposrednog* izraza (kao »čista« racionalnost), to je otuda što je to nesvesno ovoga normativnog sistema plemena, nesvesno koje podrazumeva ovaj sistem, ali tako što je ono od njega neodvojivo i što se uvek stvara upravo podražavanjem ovoga sistema i, zbog toga, i »izražava« jezikom tog sistema (ili, u suštini, pesnički ostaje neizraženo, uvek ona ista muklost iste mukle, neizgovorene reči Veljka Petrovića). Posvećivanje domu, rodu, svojti, leglu, jeste nesvesno posvećivanje ovome rutinski automatskom produžavanju određenog sistema vrednosti i ponašanja (socijalnog i duševnog), ili posvećivanje ovoj neizgovorljivoj nesvesnosti strogo normiranog sveta: dom, rod, svojta i leglo i ovde su *istorijski konkretan* dom, rod, ili konkretan svet konkretnog sistema vrednosti, konkretnog morala i konkretne filosofije; dom je zajednički obrazac iskovan iz zajedničkog iskustva, sigurnost u domu (pod njegovim »krovom«) jeste sigurnost u ovom obrascu koji je apriorna forma (ili apriorni sistem) života, predviđenost onoga što tek ima da se dogodi, jedna *događena budućnost*, i to u svakome pojedincu, i u Sinu kao u Ocu, tako da je rod (svojta) po domu ovaj rod po zajedničkom i sveokupljajućem obrascu kojim svojta živi, po tom obrascu što prethodi svakom izazovu života i predstavlja krajnje efikasan odgovor njemu, rešenje koje je dato unapred i koje se pronalazi gotovo automatski, rutinski, rešenje svih i za svakoga, rešenje kojim se, uvek iznova, i gotovo kao ritualno, Ja koje mu pribegava, pretvara u Mi, sklanjajući se u to Mi gotovih rešenja, konačnog sistema vrednosti, norme, od sopstvenoga pojedinačno-smrtnog Ja, ali i od sopstvene svesti: to Mi je isto toliko sigurnost zajedničkog obrasca koliko i sigurnost života rutinizovanog po tome obrascu, kao po svojevrsnoj apriornoj formi.

Otud će ovaj pesnik, koji je sanjao da prevede Geteovog *Fausta* i koji je žalio što mu se to ne daje, da oglasi, u pesmi *Epilog*, — koja treba da bude neka vrsta njegovog pesničkog i moralnog zaveštanja, — kako nema nigde »boljih učenjaka / od utrđenih, dobrih naših baka«; *mudrost bake, dakle, a ne vratolomna mudrost Fausta:*

Ima li igde boljih učenjaka
od utrđenih, dobrih naših baka,

koje nas uče mudrosti visokoj:
»Život ga neće — grob zna tek za pokoj;
nad brazdom zgrbljen, — pred ljudima prav,
slabima jagnje — a moćnima lav!«

— da bi, u istoj pesmi, odmah zatim, i sa tipičnom i demonstrativnom plemenskom gordošću, istakao kako »tercina, oktava i sonet« ne zvuče »punije« no guslarev stih:

Il zar tercina, oktava i sonet
punije zvuče no ushićen, ponet,
guslarev stih što zagrca i grmi:
— . . . junaci jezde u tuču i srmi,
za pravdu, obraz bore se i ginu,
za čistu suzu, za vernu crninu?,

ali otud je i *moralnost*, što u njegovoj poeziji pokušava da progovori u ime »savesti nezvane«, nađena u negaciji ne samo egotizma (onih što klanjaju »kipu tašte svoje senke«), nego i u negaciji igre »šarenim mehurom / zaludne mašte, ljudskog duha svog«;

Nek drugi gradi tvrdi pirg, za sebe,
i klanja kipu tašte svoje senke,
titrajući se šarenim mehurom
zaludne mašte, ljudskog duha svog;
nek drugi bere, s prašna vašarišta,
jevtinu suzu, i grohot, i groš:
— ti, zvižduk budi savesti nezvane,
presvislih majki umiljati glas

. . .
ljudima, znanim i neznanim, stalno,
ponavljaj slovo o istini i pravdi!

Izgazi šépu, zaštitnu, s praporcem
zderi sa lica jurodivu krinku,
i stani, trezan, pred trpezom pjanih;
pred slepim-gluhim brojačima zlata
pred leden blesak zgomilane krađe,
biljura hrpe, skamenjene kaplje
sa čela trudnih i ranjenih ljudi

(Pesniku).[47] Ovo »slovo o istini i pravdi« je slovo o ledenom blesku zgomilane krađe sa čela »trudnih i ranjenih ljudi«; ali ono je, istovremeno, i slovo negacije pustolovstva »zaludne mašte, ljudskog duha svog«: mašta je zaludna, i ona je stvar taštine, jedna nemoralno-egotična stvar, onako kako je to, čak, i sâm duh kome se, kao avanturizmu, ovde suprotstavlja moralnost. Novi Antej je moralist »pred slepim-gluhim brojačima zlata«, čovek plemenskog nagona za zajednicu i seljak-rajetin pred »grošićarem«, ali on je ujedno moralist i po svome anti-filosofskom i anti-estetskom stavu. Moralnost (»savest«) je ovde negacija individualističko-svojinskog sveta i duha, u ime kolektivizma svojte, ali istovremeno ona je i forma negacije filosofske i estetske svesti u kojoj se vidi, i onda kad ona nije svest dučićevskog pseudo-aristokratskog panestetizma do 1914, oličenje moralne ravnodušnosti. Mašta je zaludnost, jer se njome ne stiže nikuda, i ništa se niti stiče niti čuva, već se sve gubi i rasipa, pravcem ka ponoru; svaka igra je igra taštine, igra »s prašnog vašarišta«, lov na jevtinu suzu (i grohot, i groš), zaludničenje i vašarsko obmanjivanje trudnog poslenika-kopača i orača koji sebi takvo rasipništvo ne sme da dozvoli, pa zbog toga ga oglašava ne samo za stvar nestvarnosti, već i za stvar nemoralnosti: igra sa »šarenim mehurom / zaludne mašte, ljudskog duha svog« je nemoralna, kao i svaka igra: ona je zaludna mašta, kao što je to, uvek, »šareni mehur (. . .) ljudskog duha svog«, mehur nestvarnosti, opsenjujući privid i prašina.[48] To je

[47] Posvećeno: *Mladome drugu M. L.* [Mladenu Leskovcu?], datirano: *1930; Letopis Matice srpske*, 1948, CCCLXII, 3; *Stihovi*.

[48] Taj patrijarhalno-utilitarni konzervatizam, koji je uvek spreman da govori o ovom »šarenom mehuru« *zaludne* mašte, kao o poraznom (i u suštini nemoralnom) odvajanju od stvarnosti (koja je određena, i merljiva, strogo utilitarnim ciljem: sve što ovaj cilj ne potvrđuje i ne sadrži jeste besciljno i zato nestvarno), ili o »formalizmu« kao čistoj prividnosti u igri taštine, jeste trajna osnova svakog konzervatizma u srpskoj kulturi. Otud je Veljko Petrović, i u prvoj deceniji veka, ali i u najnovije vreme, ponekad uziman za simbol jedino stvarnog poetskog stava, za pesnika koji se ne gubi u »formalizmu«: »Veljko Petrović je ostao van tokova dnevnih strujanja u našoj literaturi. Dok su se u njoj lomila koplja oko umetničke forme i književnih pravaca, i u isto vreme književno tržište zasipalo obiljem proizvoda, često i sasvim sumnjive vrednosti, naš pisac je, gord i s pomalo prezrivim pogledom na gomilu koja se tiska u konjunkturnoj trci, išao sam, pokatkad baš i sasvim usamljen, stazama koje je pronašao u mladosti, a koje, čiste i ničim okaljane, vode do naših dana. U našoj literaturi, i u sadašnjem trenutku, umetnički lik Veljka Petrovića je sasvim definitivno uobličen, i on tako čvrsto stoji na našem literarnom tlu, kao od granita izrezan spomenik. (. . .) Vreme se stišava i već se mirnije gleda na ono što se zbiva u književnoj i umetničkoj

osnovni stav najbitnijeg srpskog konzervatizma, iskovanog u rajetinsko-siromaškom, tragično-čuvarnom pragmatizmu ili u patrijarhalno-plemenskom anti-individualizmu koji se, u epohi »grošićarstva« (ćiftinsko-zelenaškog kapitalisanja), iskazuje podjednako i negacijom grošićara i negacijom »mašte« ovoga »šarenog mehura (. . .) ljudskog duha«, i to *istovremeno*, izjednačavajući ih kao dve manifestacije istoga »grošićarskog« duha individualizma. Moralnost je u prvom planu; ona je vrhovno načelo, ali tim više što filosofski i estetski čin, kao čin otvaranja u igri, — kao igra otvaranja određenog sistema i određene slike sveta, — jeste nedozvoljen za ovaj siromaško-rajetinski konzervatizam koji je, kao i svaki konzervatizam, u svome *neumitnom* odbijanju estetskog i filosofskog stava (kao opasno-pustolovnog, ili kao stava kojim se napušta okrilje pod krovom Nad-Ja zajednice), uvek naglašeno moralistički. Moral, to je ovde naglašeno upućivanje na druge, na zajednicu, ali ti drugi, za koje se zahteva rad i pregnuće, i ta zajednica, jesu u stvari »forme« i moralni obrazac (»slovo«) zatvorenog iskustva: upućivanje na zajednicu je ovde upućivanje na njeno stečeno iskustvo, ili zatvaranje u njegov strogo određeni opseg i doseg.

Ovaj pesnik, koji je sa svojih poratnih pesama racionalizma i »klasične« organizovanosti izraza, bio u jednom času označen čak i kao *Pol Valeri srpske poezije,*[49] nalazio je racionalnost u težnji za zatvaranjem svega u krug lako dohvatljivog i čvrsto postavljenog opsega i dosega: ako je racionalnost Valerijeva racionalnost računa verovatnoće, racionalnost Veljka Petrovića je racionalnost algebarskog i aritmetičkog računa, racionalnost maloga zbira malih brojeva. Težnja ka skladu je kod njega težnja ka ovome malom zbiru, ili apsolutnom povezivanju: otuda on nije prestajao da stihom artikuliše, kao osnovno, svoje pitanje o opsegu i dosegu:

Zaista, dokle dopiru
zemaljski naši zvuci?

republici. A to je trenutak kada je dovoljan samo letimičan pogled na izveštačene ‚bravure' u umetnosti, da bi se trajno zadržao na stvarnim vrednostima« (Živan Milisavac, *Neodužen dug; Dnevnik,* Novi Sad, 30. IV, 1. i 2. V 1964, XXIII, 6280).

[49] » . . . njegova poezija . . . direktno je produženje poezije slične vrste u Njegoša i Laze Kostića, i nema joj, u svom rodu, kod nas danas ravne. Po njoj, g. Veljko Petrović zauzima u našem pesništvu po prilici ono mesto koje ima u francuskom Pol Valeri« (Milan Kašanin, *Pisci iz Vojvodine — pred rat i posle rata; Letopis Matice srpske,* 1925, CCCIII, 1).

(Zemaljski zvuci).[50] Sav utilitarizam, iz koga se razvijala njegova anti-poetska didaktika, ide iz tog pitanja, onako kao što i sva snaga poetskog izraza do koje je dolazio, u svojoj težnji ka vrhunski sažetom izrazu (onome u kome bi svaka reč bila što i jedan član među svim ostalim članovima zadruge, ili što i jedan talas među talasima mora), potiče iz iste žudnje za utvrđivanjem opsega i dosega. Veljko Petrović, kad nije ideolog-didaktičar tipa jednoga Zmaja, jeste pre svega pesnik sabiranja u krug što užeg opsega i dosega, one *sabirne žiže* koja je utoliko veličanstvenija za njega ukoliko je manjega prečnika. On je možda i pesnik pauka koji svojom mrežom uspeva da obuhvati sve zvezde, čitavu vasionu, tako da kad »zatrese mrežu, tada njome krenu / žbunje, mesečinu, zvezde, vaselenu, / i postade srce očarane noći«,[51] ali izvesno je pesnik za koga je *sluh najviše savršenstvo,* i za koga je čovek pre svega sluh, — ona *»vredovna, krta ljudska školjka«,*[52] koja »samo zbira«,[53] koja čuje i najtananije, neuhvatljive zvučne treptaje sveta i kosmosa, ta školjka s najfinijom, najtrepetljivijom membranom, kojoj on nije prestao, u svome traženju sabiranja, vrhunske sinteze, da se divi, ali koju je otkrivao, ipak, kako je nesposobna da čuje i običan, a tako čujan inače, udar najbližeg ljudskog srca. Mi čujemo ono što je kosmički najudaljenije, ali ne čujemo ono što nam je po čovečanskoj sudbini najbliže: *čovek čuje vanljudske svetove, ali ne čuje samoga sebe.* Sluh čovekov je sluh zvezdanog kosmosa, i najskrivenije materije, ali nije sluh moralnog kosmosa:

Vredovna, krta, ljudska školjko,
otkud ti moć, sluh besmrtnika,
te slušaš klicu kad se budi
u tami sitne ćelije,
i pratiš glasom šum maglina,
— a srce, zvonko, razgovetno,
svog saputnika ne čuješ?

[50] Iz 1955; *Nevidljiv izvor.*

[51] U pesmi *Pauk;* iako i tu, nesumnjivo, ima Dučića, i to ne samo ritmom nego i onim *»očarane«* koje je ovaj pesnik željan očaranosti i očaravanja uveo u srpsku poeziju.

[52] U pesmi *Zemaljski zvuci.*

[53] U pesmi *Siloviti vir* (1954; *Nevidljiv izvor):* »čovečja, krta, školjka samo zbira, / u Slovo sklada, u suze svoje kap«.

(Zemaljski zvuci). Sva naša čovečanska kob u tome je: naš moral ne samo što nije jednak, po snazi, našoj inteligenciji, nego ova inteligencija ide protiv njega, i čak kao da najveću svoju meru i najviši svoj stepen dostiže upravo po cenu sopstvene nemoralnosti. Ona raste iz sloma moralnosti, ta *amoralna i protiv-moralna inteligencija,* onako kako uteha, koju ona može da nađe, u najvišoj estetskoj senzaciji, podrazumeva nemoralnost: tuđu suzu, krv i stradanje, koje je ovaj pesnik, kao »unuk Novakov«, naslućivao u blesku Venecije, u *Mletačkim roptanjima:*

Zar nema rani čovečjoj zavojka,
ni melema, ni utehe duši,
nigde i nikad,
bez tuđeg stradanja?
Bez tuđeg bdenja zar baš nema snova,
ni krasna lika bez tuđeg nakaženja,
— bez tuđe smrti zar života nema?

To otkrovenje zla kao uslova svakog dobra (moj san je *tuđe* bdenje, »krasan lik« je *tuđe* »nakaženje«, moja uteha *tuđe* stradanje) nije samo otkrovenje savremenog sveta, ali i dosadašnje istorije, pa ni samo upućivanje njegoševskoj dijalektici: kroz doživljaj moga dobra kao tuđeg zla iskazuje se ovde osnovna *misao o dobru inteligencije kao zlu morala,* misao koja otkriva protuslovlje morala i inteligencije jer su nagon moralni i nagon inteligencije u njemu oštro protivstavljeni, onako kako su protivstavljeni imperativ zajednice, kolektivnog Ja (kao Nad-Ja svakog pojedinca) i svest, sa svojom radoznalošću, »mutno leće svesti« koje ne samo što nije »leće« ove moralnosti kolektivnog Ja, nego nedvosmisleno teži za izlaskom iz nje, pa nije jedino prožeto ravnodušnošću prema njoj (estetska senzacija koju izaziva Majka Umiljena ne sadržava i muke onoga Šćava koji ju je doneo u Veneciju, u Gospu od Spasa Laze Kostića, već samo naknadna meditacija o njoj), nego je i *stvarna opasnost* za nju jer je žudnja za izlaskom iz onoga što je dato, strogo određeno, normirano, i u tome smislu doista žudnja za izlaskom »iz sebe«, žudnja za promenom svog lica, jer Ja koje hoće da izađe »iz sebe« jeste Ja koje hoće da izađe iz koordinatnog sistema vrednosti aktuelnog sveta: »lice« ovoga Ja nije nikada »ono sámo«, nego je sâm taj svet, u kome je određeno i modelovano, još jedan izraz i slika tog sveta, još jedan njegov celini podređeni sastojak, onaj deo kroz koji se iskazuje ta sama celina, ali kroz

koji ona, takođe, i umire. Nemoralnost inteligencije, koja se ovde naslućuje kao nemoralnost »krasnog lika« što je osvojen samo »tuđim nakaženjem«, — tako da u jednom Ticijanovom platnu nisu samo ulje i boja, nego i suze i krv, — ravnodušnost prema moralu kolektivnog Ja ili jedinstvenog sveta: bližnji, čiji udar srca se ne čuje, jeste taj svet o koji se inteligencija oglušuje.[54] Ona se nepopravljivo posvećuje potajnom rastu ćelije, ili šumu maglina, a ne čuje udar ovoga srca; ona ne služi bliskom, niti zbližavanju, nego je neprestano i ravnodušno *udaljavanje.* Otuda, ne samo što će u poeziji Veljka Petrovića sva pitanja intelekta da završe u pitanjima moralnim, i što će refleksivnost njegove lirike gotovo redovno da se rastače u didaktičnosti, nego će nagon moralni, kao nagon svojte, da se suprotstavlja nagonu inteligencije kao nagonu koji usamljuje, bivajući prepreka dosezanju senzacije svojte, ili utapanja svesti svog Ja u »svest« svojte kao u nad-svesno Ja.

Ovaj sukob morala i inteligencije u duhu i poeziji Veljka Petrovića ostaje sukob nadracionalne svojte (nadracionalnog jedinstva) i svesti koja to jedinstvo ne dozvoljava, ili sukob plemenskog duha, kao duha idealne svojte, i građanske kritičke racionalnosti. Taj sukob bio je tim jači što je svest ovoga građanski anti-građanskog pesnika bila prožeta moćnijim otporom prema srpskom građanskom društvu, svest koja se nije lako davala mističkoj senzaciji jedinstva svojte. Tražeći svoga Novog Anteja, zaklinjući mu se na veru, on ga nije samo video, kao na slikama Mileovim,[55] kako zgrbljen nad svojim ralom gleda,

[54] Vremenom, Veljko Petrović će ideju o ovom neskladu inteligencije i morala da apsolutizuje: čak i kad je ideja po sebi moralna, onaj koji je misli nije kadar da je živi. Ni osnovna misao Veljka Petrovića, »misao o prisnoj jedinstvenosti svega što postoji«, nije od ovoga izuzeta: i ona može da bude jemstvo zla. U jednom od poznih svojih tekstova *(Bubica na putanji,* iz 1952; *Nevidljiv izvor),* zagledan u bubu što ide preko puta, on će reći: »Pohitaj, pohitaj, ludice lepa, i ne svrći više na staze kojima tvoj najsavršeniji brat prolazi, umni, rečiti jedinac među živima. Možda, baš, utonuvši u duboku misao o prisnoj jedinstvenosti svega što postoji, baš zbog razigrana srca, sluteći osnovno načelo teže i ljubavi, neće te ni primetiti pred svojim korakom, — zgaziće te; a neće ni spaziti šta je s tobom učinio. Čak, ako i čuje kako si prsnula pod njegovim tvrdim đonom, pa ona kapljica zelenkaste krvne sluzi još i štrcne na njegovu praśnu obuću, zgadiće se, — još će se i **razljutiti na tebe. — Bubice, ne idi na** putanju kojom čovek prolazi!«

[55] Skerlić je, u pesmi *Ratar* (iz 1906, u knjizi *Na pragu),* prepoznao, — nepogrešno uostalom, — ne samo Igoovog sejača, nego i »Mileove seljake na brazdi«; on je voleo slikarstvo Milea, taj akademizirani, nežívotni fotografski

razneženo, u brazde koje se pružaju pred njim, ostavljajući iza sebe stihove sasvim slabe:

Pred nogama mu polegle, spokojne,
bogate brazde, i kako ih gleda,
k'o svoja dobra i marljiva čeda,
bezmerna nežnost obleva mu znojne

bore, u mučnoj borbi uzorane.
On voli zemlju tu, na kojoj stoji,
napornim radom, znojem što je gnoji,
na kojoj svoje on tavori dane

(Ratar), niti je jedino bio u stanju, u slavljenju rada na Zemlji i zemaljskih plodova, da stihovima pedagoškog zadrugarskog optimizma, i u bojama negdašnjih »kalendara za narod«, objavi seljaka koji »rukom žito bere i šeširom maše«:

Jer sve je to naše: usev, lov u česti:
sirotinje nema i nema bolesti

(u pesmi *S jeseni i leti)*, nego je tom istom seljaku što šeširom iz žita maše (pomalo i zato da bi odagnao zloguke ptice »bodlerijanstva« s mračnog neba srpske kulture ovoga doba, ali pre svega zato što »sve je to naše« i što »sirotinje nema«), uputio stihove kakve mu, u ovo doba, nijedan drugi značajniji pesnik nije bio uputio:

Ti, koji nemaš otadžbine,
već kao putnika bez druga
zaokupiše gladne psine,
i kom se svako derle ruga

panteizam, kao što je voleo sve što je »spokojno i vedro«, oduševljavajući se pesmom *Kad seljak umire,* jer »Zemlja jesi, u zemlji otideši. Seljak mre spokojno i vedro, bez trzanja i straha«, dok seljak Emila Zole (u prozi *Kako seljak umire),* »skapava ‚kao jedan od onih starih konja koji padaju od umora u kakvom budžaku, i tamo i lipsavaju'. (. . .) Treba poreditl kako je seljakovu smrt slikao pesimistički i brutalni slikar ljudskoga životinjstva, a sa koliko visoke panteističke poezije, sa koliko slovenske duševnosti slikao je naš pesnik« (u prikazu zbirke *Na pragu).*

(Seljaku, 1909),[56] stihove koje bi mogla da potpiše, kao zaista *svoje,* samo tadašnja srpska socijalna demokratija (i to njeno krajnje levo, revolucionarno krilo).[57] Patriotizam Veljka Petrovi-

[56] *Rodoljubive pesme, Nova štamparija Save Radenkovića i brata,* Beograd, 1912.

[57] Aleksa Šantić je takođe video seljaka kao objekt eksploatacije, kao žrtvu »gospode«, najizrazitije 1910, u poznatoj pesmi *O, klasje moje;* dotle, seljak je za njega bio u prvom redu žrtva *tuđinske* eksploatacije, simbol nacionalnog stradanja. Uopšte, svest V. Petrovića je znatno kritičnija od Šantićeve: *Srpsku zemlju,* koja zahteva jednu ovakvu svest (onu koja će progovoriti i u nekim časovima Pandurovića i Disa), mogao je da napiše samo on, a ne Šantić. Sav onaj deklamatorsko-patetični ton, koji je apstrahovao egzistencijalnu osnovu pesme i pesnika, apstrahujući i realističke podatke koje je Šantić pokušavao u pesmu da uvede, i da tako dođe do dublje konkretnosti njenog bića i njenog jezika, u prvom redu je otuda. Šantić-himnopojac jeste pesnik »blokovitog«, vanredno uprošćenog osećanja izvanredno uprošćene svesti koja sve sužava i ne dozvoljava nikakvo razuđivanje, a najmanje dramu unutrašnjeg protivurečja do koje je V. Petrović stigao u času *Srpske zemlje (Brankovo Kolo,* 1906, XII, 24—25; *Rodoljubive pesme),* sledeći svoju novo-antejsku mitologiju. Veljko Petrović je, u svome građanskom anti-građanstvu, dolazio do iskušenja protivurečja koja nisu ni mala ni beznačajna, otkrivajući *tragiku* ovog pokušaja kao duboko svoju: Šantić je pošteđen ovakve tragike; u njemu nema protivurečnosti, i nema unutrašnjeg napona. *On seljaka više slavi nego što ga živi.* On ga ovim slavljenjem uvodi u srpsku poeziju, ali ga, istovremeno, i udaljuje: seljak je nešto uzvišeno ili paćeničko što izaziva njegovu odanost, ali i njegovo himnopojačko deklamatorstvo koje ugrožava poeziju. (Otuda i nije slučajno što će Veljko Petrović da piše, — pod inicijalima *-o -ć,* u *Savremeniku,* 1909, — izrazito kritički o Šantiću a o Simi Pandureviću, koji mu je u ovo doba morao biti *ideološki* daleko straniji od Šantića, uz izvesne rezerve, i bez obzira na Skerlićev sud, s mnogo više priznanja.) Ako je Šantić, svojom lirskom evolucijom, u seljaku-trudbeniku, simbolu nacionalne eksploatacije, otkrivao i ovog seljaka koji je žrtva »gospode«, da bi, najzad, u njemu video onoga u kome se ogleda bog, nekakvog hristonosca kome je klicao *Osana,* i ako je, takođe, stigao do izvesnog nesumnjivog panteizma, taj panteizam ne samo što je bio, u najvišim svojim trenucima, obeležen jasnom *hrišćanskom* mitologijom i simbolikom (što u poeziji V. Petrovića nije slučaj), nego su njegove duševne i intelektualne pretpostavke daleko suženije od onih koje u sebi nosi novo-antejska mitologija V. Petrovića, pesnika koji nije samo himnopojao seljaku, nego je pokušavao, iz godine u godinu, da sve izrazitije prodre u njegov subjekt, — u njegovu misao i psihologiju, u njegovu dikciju; tamo gde će V. Petrović, linijom svog povratka epskome stavu, epskoj filosofiji i moralu, da dođe i do epske dikcije, uspevajući, u nekoliko najznačajnijih svojih trenutaka posle prvog svetskog rata, da od njegovih stvori dikciju svoje lirsko-refleksivne pesme (kao u pesmama *Hrast, More),* A. Šantić ostajao je na liniji versifikacije naraštaja posle 1903, u izvesnoj kombinaciji te versifikacije sa versifikacijom romantičara (i to onih koji su se učili na Hajneu, iz Zmajevih prevoda), ali otvarajući se u njoj pre svega deklamujuće-recitatorskom sloju, onom »povišenom tonu« i svečanosti. Seljak upravo zahvaljujući tom deklamatorstvu, pojačanom Šantićevim himnopojačkim

ća, u svojim moralno najznačajnijim trenucima, nije se tražio u ovom mistifikatorskom »sirotinje nema«, nego upravo pred tim seljakom koji je u njegovoj svesti odjeknuo ovim »nemaš otadžbine«, ili *protiv te svesti ali u njoj samoj:* najviši pokušaj Veljka Petrovića (onaj na koji neće slučajno da odjekne Jovan

nagonom, postaje jedan veliki simbol religijskog prosvetljenja, ali ne i pokretač (unutrašnji motiv) onoga neposredno-ličnog, duboko-egzistencijalnog doživljaja, kao što je to postao u nekim trenucima Veljka Petrovića, kada je ovaj uspevao da se otme svome predumišljanom optimizmu i svojoj protiv-poetskoj (a ne samo duboko anahronoj) didaktici. Šantićevo osvajanje seljaka je lirski patetično; Petrovićevo, kad probija opsesiju tematske stilizacije, jeste dramatično; Šantićevo ide ka uzvišujuće-iskupljujućem hrišćanskom »Osana«, — ono Veljka Petrovića probija se, s mukom, iz grča u grč, u muklost, u sintetičnost, s mestimično jakim unutrašnjim naponom. Za Šantića su gusle vrhovni simbol, pojam iznad svakog pojma, svetinja, ali on ni jednoga jedinog trenutka nije pokušao da potraži lirizam gusala i guslara, onaj u kome se V. Petrović gubio, ali koji je, — i to u epohi kada su drugi pesnici gusle bili potpuno zaboravili, — uspevao da nasluti upravo u muklosti svoga jezika i stiha. Šantićev seljak visoko se uzdiže nad Šantićem (»Devetstodruge on mu ljubi čelo; devetstoosme ljubi mu ruke, vičući: tebe slavim, tebi blagodarim: devetstodvadeset četvrte, on sklapa dlanove pred tim crnim rukama braniteljkama kao pred pravom svetinjom i šapće: osana«! — Pero Slijepčević, *Aleksa Šantić;* navedeno po knjizi: *Sabrani ogledi,* I, izd. *Prosveta,* Beograd, 1956); seljak, u najvišim trenucima Veljka Petrovića, jeste unutrašnji ideal, *suština* psihička, i moralna, podzemna snaga koja krči puteve kroz savremeni jezik, unatrag, ka jeziku vukovske epohe, ka Filipu Višnjiću, i nalazi tu pometnju, — sve do zbrke ekavice i ijekavice, — ali i trenutke tamnog ozarenja, u samom Veljku Petroviću, i na *njegovoj* ravni. To je jedno osvajanje, jedna škola i jedan trud, sa svim iskliznućima u usiljenost, i mistifikaciju, ali i s težinom napora. Kod Alekse Šantića nema tog napora, tog pokušaja unutrašnjeg ličnog poistovećenja, duševno-jezičkim previranjem: sve više ispod seljaka, i dok mu, po slikovitoj i tačnoj Slijepčevićevoj reči, šapuće »osana«, saginjući se pred njime kao pred *bogočovekom* iz koga prosijava božanstvo, on se muči samo da što tečnije i što pravilnije u strofu uskladi to »osana«. Ako je Šantić neprestano skretao pažnju na seljaka, pokazujući ga, pesmama koje su najčešće pretežno deskriptivne a uvek neposredno tematski posvećene seljaku (tako da se seljak uzdiže nad njime i zato što je *tema,* onaj *o kome* se govori, a ne on sâm), Veljko Petrović je u naporu da ga otkrije, u njegovom subjektu patrijarhalno-plemenskog duha, ne mireći se sa agonijom tog duha, otimajući ga od smrti, i bio je najvredniji, i kasnije, tamo gde ga nije tematski-neposredno označavao (kao u pesmi *Hrast).* Patrijarhalizam Šantićev je malovaroški, provincijalan, nešto što je Šantiću *dato;* patrijarhalizam V. Petrovića stizao je, ponekad, do svog plemensko-epskog mentalnog korena, i nije V. Petroviću dat, nego ga je on imao *da osvaja.* Šantić u patrijarhalizmu sledi svoju egzistencijalnu datost; V. Petrović ide *protiv* te datosti. Slavljenik patrijarhalističkog determinizma, kao preduslova Nad-Ja *svojte,* on se okreće protiv sopstvene determinacije građanina. On ima rđavu savest (on pokušava da se spase otpadništvom od svoga sveta); Šantićeva savest je mirna, i on joj se u krotkosti i s bolećivošću predaje.

Skerlić, i da ga svesrdno podrži), jeste pokušaj izmirenja patriotskog osećanja kao osećanja svojte i ove kritičke svesti koja ovako otkriva da seljak, koji je za Veljka Petrovića bio i ostao najviši subjekt svojte, nema svoju zemlju, tako da je ta zemlja, na kojoj je ovaj osnovni subjekt svojte ostavljen na milost i nemilost gladnim psima, zemlja »niskog leta«, prokleta zemlja »burjana i drača« o kojoj je Veljko Petrović progovorio, stihom autentičnog očajanja i udarne dikcije, u poznatoj svojoj pesmi *Srpska zemlja,* koja je *pesma svojte u krizi,* ali ne manje i pesma patriotizma koji upravo u ovoj krizi nalazi svoju pravu jednačinu, tako da je to *patriotizam nezamisliv bez krize.* Veljko Petrović je u *Srpskoj zemlji* obelodanio (gotovo spektakularno, i sledeći svoje autentično iskustvo) da patriotizam građanstva prve decenije veka ne samo što podrazumeva nego *i zahteva* ovaj sukob religijsko-iracionalnog duha svojte sa svešću i da, čak, tek kao čista dihotomija iracionalizma romantičarsko-religijske ljubavi i apsolutnog racionalizma ove svesti, dolazi do punoga svog ispoljavanja, tako da on nije samo prožet protivurečjem već je i najdublje zasnovan na njemu i izvan njega potpuno nemoguć. Protivurečje je sama duša ovog patriotizma, kao u pesmi *Srpska zemlja,* tako da je patriotski doživljaj u stvari doživljaj ovoga protivurečja, istovremeno bolan ali i ozaren radošću zbog njegovoga prevazilaženja koje je, nadasve, prevazilaženje samog racionalnog saznanja, doživljaj koji se i ostvaruje ovom negacijom svesti, i koji je čak utoliko intenzivniji ukoliko je jači otpor ove svesti. To je susret krajnje kritičke svesti, koja je svest o zemlji kao tuđoj, kao »maćehi«:

Ovo je zemlja burjana i drača,
ovo je zemlja podlih suncokreta,
ovo je zemlja pijanki i plača

Kad Šantić slavi stari svet, on je ipak član tog starog sveta i, ma koliko mu se činilo, u Mostaru, da su »kolibe« u kojima se vodi pravi život, daleko, one su neuporedivo njemu bliže nego ovome čitaocu Bodlera i prevodiocu Adija. Šantić je ustreptalost, bolećiva, religijsko *ganuće* u mukama s deklamatorskim stihom; V. Petrović je oštrina, mobilnost, težnja ka snazi, uzdržavanje od snage. Racionalne i moralne konsekvencije ovoga posvećivanja seljaku u poeziji V. Petrovića dublje su i složenije, i rascvetavaju se i preko ravni njegovog stiha; Šantićev problem ne premaša okvir njegovog sloga i sroka: u tome je, najverovatnije, i razlog što je poezija Šantićeva bila znatno popularnija od poezije pesnika *Novog Anteja* čija specifična težina je nesumnjivo veća.

i leglo vrapca koji nisko leta.
Ovo je zemlja burjana i drača.
. . .
Ovo je zemlja otrovana krvi,
korenje gdeno krepkog duba trune,
orlovi ginu a blaguju crvi,
gde se il' kadi il' pakleno kune.
Ovo je zemlja otrovana krvi,

i ove ljubavi, koja je savršeno iracionalna i koja, uprkos odbijajuće svesti, objavljuje sebe, kao nešto nad-svesno, ili, očito, i religijski protiv-svesno, i upravo se tom svojom iracionalnošću (kao protiv-svesna, i protiv-razložna ljubav) i potvrđuje:

Ovo je zemlja prokleta, al' moja;
maćeha moja, moja mati draga;
o ja te mrzim, jer te niko ko ja
ne ljubi tako, moja mati draga!
O, ti si zemlja prokleta, al' moja!

Sav osećajni potres, koji izazivaju ovi stihovi, upravo je potres svesti koja otkriva sopstvenu nemoć pred moćima ove iracionalnosti što se ostvaruje iz ove bezrazložnosti, potres suštinski *religijski.* To paradoksalno, bezizlazno protivurečje *tuđeg koje je moje* (»maćehe« koja je »majka«) jeste protivurečje svesti (kao svesti o tuđem) i vansvesne, savršeno iracionalne »svesti« koja je ne-svest, i anti-svest, ona koja prevazilazi svaki podatak svesti i upravo se tako i potvrđuje, ali koja prevazilazi i samu ovu svest, ili *usamljenost* kojoj ona posvećuje, otkrićem »svoga« kao »tuđeg«, utapajući u to vansvesno (vanrazložno) »tuđe« kao »svoje«. Patetičnost do koje ovde dolazi (i koja zrači i iz ovih stihova *Srpske zemlje),* jeste dramsko-tragična patetičnost unutrašnjeg protivurečja subjekta ove poezije, ovako bezizlazno raspolućenog između racionalne (i usamljujuće) i vanracionalne (religijske) svesti koja odbijajući svest odbija samoću, — između sile racionalnosti i sile iracionalnosti koja nezadrživo izvire iz ovoga *tuđeg koje je moje,* ili — još drastičnije, — iz ovog *tuđeg koje je moje jer je tuđe,* koje je majka jer je maćeha, i koje se mrzi jer se voli, tako da je krug što se ovde zatvara, u ovome duhu, — i protivno svesti koja razlikuje tuđe i svoje, i stav ljubavi od stava mržnje, — krug tuđega kao svog, ali u samom

tuđem (i dok ga svest objavljuje), kao u samoj svesti ili u samoj toj pojedinačnosti što, otkrivajući ovu tuđost, i svoju usamljenost u njoj, otkriva ovo »svoje« u koje se utapa. U *Srpskoj zemlji* Veljko Petrović će da objavi kako se guši, a snaga mu trune, stihovima u kojima uistinu ima tragičnog naglaska:

postajem hranom burjana i draća,

i kazaće još (stihovima potpunog izražajnog promašaja), kako u šupljim grudima nosi »šuplje snove«; međutim, *tim stihovima se završava ova pesma ali se ne može završiti i ovaj doživljaj, ovo beskonačno-bezizlazno kruženje tuđe—svoje, svest—nesvest;* tu svest da »postajem hranom burjana i drača« ne samo što ne protivureči ovom doživljaju nego, padajući u njega kao u čisto protivurečje, transcenduje se i sama, protivurečno sopstvenom sadržaju, postajući hrana ovog protivurečja majka—maćeha, svoje—tuđe, mržnja—ljubav, i otkrivajući da je *racionalna nemogućnost (bezrazložnost) ove ljubavi, jedina njena mogućnost.* To je iracionalnost ljubavi, koja ne samo što ne potvrđuje Skerlićevu ideju o »novome« patriotizmu koji je on pokušavao da otkrije u svome naraštaju, kao *svesnom* patriotizmu (za razliku od patriotizma romantičarskog), nego se i ostvaruje upravo protiv svake svesnosti: ona ne samo što je van-svesna, već je pre svega protiv-svesna, ali u samoj svesti, kao ova protiv-razložnost u samome razlogu. Ona traži taj razlog (upućuje traženju razloga), *da bi našla sebe ne nalazeći njega,* i da bi se tako i ostvarila kao ovo otkrivanje pripadnosti *svome* u onome što je, za svest, suštastveno i neporečno *tuđe,* poricanjem toga tuđeg, ali i te svesti o njemu; ona, uistinu, kao da traži što veći otpor svesti (ili što izrazitiju tuđost), da bi, kao protiv-svesna, mogla da likuje ljubavlju za tuđe kao za svoje što ide sve do paradoksalne ljubavi za prokletstvo kao ljubavi za ono što jeste čisto poricanje ljubavi, što je sama ne-ljubav, otkrivajući, u ovoj paradoksalnosti, bol tog htenja sopstvenog prokletstva, ali bol koji je uzvišavajući utoliko što uzvišuje iznad svakog razloga, iznad svesti. Bol, koji se nalazi u ovom patriotizmu, i koji je od njega, kao paradoksalne svoje tuđosti (ili tuđe svojte), jeste bol ovog nerazrešivog protivurečja tuđe—svoje, mržnja—ljubav, koje je prodrlo u svest, ali i *očajničko-ushićujući* bol ove protiv-razložne (iracionalne) ljubavi, s kojom je svest nepomirljiva, ali koja sebe pronalazi upravo u tom nemirenju svesti, — bol religijskog doživljaja kao protiv-razložnog, i jedino mogućnog u

svojoj protiv-razložnosti, — kad se samoponištenje otkriva kao samouzvišenje, očajanjem koje je radost, očajnička radost Sina pred Ocem koji ga je napustio, jedini religijski doživljaj ovoga novo-antejskog duha koji neće religijsku senzaciju onako kako neće ponor i kako traži sklonjenost u svojti, rodu, leglu, ali koji, nesposoban da ponovi plemenski stav kao stav svojte ili kao stav idealnog identiteta sa njom, otkriva nemogućnost ovog identiteta ali kao jedinu mogućnost ove iracionalno-religijske ljubavi, ili ovog iracionalnog jedinstva utoliko tu mogućnijeg što je nemogućnije u racionalnosti, odnosno što je ono samo *neracionalno* (vanrazložno, vanumno). Zbog toga je racionalnost ta što ovde postaje, u stvari, »hranom burjana i drača«, ali se ona protivurečno hoće ovim htenjem iracionalne ljubavi kao ljubavi protivurečne racionalnosti, i to unutar nje same, tako da je ta racionalnost »hrana« ove ljubavi, i tako da se do pojma *vrline* uzdiže upravo ta ljubav za tuđe, — kao za ono što je za svest neprihvatljivo, — jer »vrlina je voleti zemlju (. . .) zajedno sa svim njenim nedostacima, jadima i rugobama, i pored svega toga, možda baš i zbog toga«.[58] Ovo: »možda baš i zbog toga«, kojim se

[58] Jovan Skerlić, *Obnova naše rodoljubive poezije*. — Protivurečje koje objavljuje *Srpska zemlja*, jeste i protivurečje J. Skerlića, ono koje će doći do izražaja i u ovom članku. Novi patriotizam, koji je pokušavao da definiše Skerlić, oglašavajući ga kao nužnu reakciju »onom jevtinom dekadentstvu i plitkom snobizmu« (kritikujući Dučića i Pandurovića), pre svega nije romantičarski nacionalizam, i to ne samo zato što »mi ne volimo istorijske fantome no žive ljude, i nama je mnogo bliži jedan seljak i radnik današnjeg doba no ‚hristoljubivi vladari' i sjajna vlastela srednjega veka«, nego u prvome redu zato što to nije »romantičarski nacionalizam starijih naraštaja no suvremeno, stvarno, trezveno, demokratsko i socijalno osećanje solidarnosti sa svojim narodom«. Međutim, uprkos tome anti-romantičarskom stavu, koji je: a) pozivanje na solidarnost sa seljakom i radnikom, i b) upućivanje na građanski utilitarni racionalizam, na ovu »trezvenost« izvan koje je nezamisliv i ovaj građanski demokratizam, Skerlić će nužno da upućuje, i sâm, na vanracionalne (»netrezvene«) nagone, jer — »mi je volimo (svoju zemlju, otadžbinu) *više nagonom no razumom*, i volimo je svom slabošću koju čovek ima za svoje najrođenije«. Taj *nagon*, koji se ovde jasno pretpostavlja razumu, i ističe u prvi plan, i ta slabost koju će on uzdići do vrline ljubavi za zemlju jada i rugoba (»i pored svega toga, možda *baš i zbog toga«)*, neumitan je, ali s njime neumitan je i onaj romantizam na čijem slomu je Skerlić upravo hteo da izgradi viziju ovoga novoga patriotizma zrelog građanstva kao osećanja koje je »prečišćeno, modernizovano i razumno«. Veljko Petrović, na čijim stihovima je on pokušao, u ovom tekstu (i dva puta kasnije, 1912. i 1914, u prikazima njegovih zbirki pesama), da zasnuje ovu svoju ideološku konstrukciju, upadajući u protivurečje »nagon«—razum, slabost—razumno (»modernizovano«, »prečišćeno« osećanje), otkriva, međutim, ne samo da je to *protivurečje neumitno*, nego i da je *osnovni sadržaj* ovog patriotizma.

ono »i pored svega toga« prevazilazi pravcem ove nagonski-iracionalne ljubavi, to što su kod Skerlića »nedostaci«, a što će u *Srpskoj zemlji* biti, ni više ni manje, nego »zemlja gde orli ginu, a blaguju crvi« (i koja, dakle, ima da se voli *zbog* tog umiranja orlova i blagovanja crva), jeste pokušaj da se kritička svest, kao svest agonije ovog apriornog stava svojte, — kao svest koja u »svome« otkriva tuđe, otvarajući tako u jedinstvu svojte ponornu pukotinu, sâm ponor, — prevaziđe u ime ovoga istog apriornog, nadracionalnog stava nadracionalne svojte, ali nužno unutar same te svesti, koja se u ovo doba iskazivala, kroz najznačajnije pesnike srpske poezije, upravo negacijom te iste »srpske zemlje«, sve i kada je ta negacija bila poreklom daleko od inače sve uticajnije revolucionarne tucovićevske misli.

U poeziji, pokušaj usvajanja ovoga stava jeste, neumitno, pokušaj usvajanja ove dramski patetične razdrtosti bez izlaska, ove antinomičnosti svoga kao tuđeg, ili pokušaj usvajanja antinomičnosti svesti i plemensko-mitotvornog stava: u poeziji Veljka Petrovića to je pokušaj da se, po samoj njegovoj reči, bude »okati kazivač«, ili mitotvorni guslar koji nije, kao Višnjić, slepac, već guslar koji ima vida. Problem duševni, i problem pesnički, za Veljka Petrovića bio je da pomiri mitološko-religijske gusle »svojte« i vid svesti, *da mitotvornu svest izmiri sa anti-mitskom svešću*, pravcem Višnjića koji nije slepac (a ne pravcem Tešana Podrugovića).[59] Međutim, on koji je *Srpskom*

[59] Tešan Podrugović, koji je bio »okati kazivač«, ukazao se Veljku Petroviću kao onaj što je bio samo »savršeni recitator starih kosovskih i Markovih poema«, a »nije sastavljao pesme o savremenim događajima«; on je »živeo u mašti, u raskošnom dobu srpskih careva i vitezova, a nije umeo da nađe izražajni prelaz između toga doba i bune srpske raje i oborknezova u opancima«, pa mu je, zato, jedino ostalo ono što je i učinio: u ustanku, on se »prekinuvši kazivanje u Vukovo pero, — vratio odmah u borbu, i poginuo«. Filip Višnjić mu je suprotnost po svemu, a ne samo po tome što u borbi nije učestvovao i što je, čak, odbio kasnije poziv da se vrati u Srbiju, pri čemu »verovatno (. . .) nije presuđivao samo sentimentalan razlog: što to nije bila više romantično-herojska, Karađorđeva, već realistična, otporna, Miloševa Srbija, nego je na njegovu odluku da ostane u Sremu uticala još, a možda i više, ta okolnost što je stari slepac, guslar-prosjak, kmetovsko dete, stekao kuću i kućište u selu Grku«. Filip Višnjić je »van borbe, i van društva, osećao stvarnost, koju nije video očima, bolje no njegovi okati savremenici, guslari i kazivači stihova, kao što je bio Tešan. Ali, možda i baš zato što je bio slep, on je mogao još da uspostavi izražajni prelaz između one stare narodne poezije svetitelja, careva, vitezova, i ove o podvizima srpske raje i oborknezova u gunju. Posle njega više nikome nije uspelo to spajanje« *(Filip Višnjić — pesnik, Letopis Matice srpske,* CCCLXXIX, 3;

zemljom otkrio, neposrednije (pa i dublje) od ma kog drugog, ovu antinomičnost svoga kao tuđeg, i svu *tragičnost* u koju ona posvećuje, nije imao snage za to. On se nije otvorio *divljanju* sila te antinomičnosti, — onome koje bi pretpostavljala jedna

Sabrana dela; VI: *O književnosti i književnicima).* — Ove reči o »izražajnom prelazu«, o »spajanju« (kojim se povezuju dve epohe i dva sveta) potpuno odgovaraju osnovnom usmerenju Veljka Petrovića, koji je u svemu tražio *kontinuitet,* u smislu što jače uspostavljenih veza, i čije sabrano pesničko delo i ponavlja čitavu evoluciju srpske poezije, upravo u ovom zahtevu za »spajanjem«, za traženjem »izražajnog prelaza« koji nameće ovaj kategorički imperativ neprekidnog, apsolutnog kontinuiteta. Ali, još značajnije je što se taj »izražajni prelaz« vidi ovde uslovljen slepilom F. Višnjića: kao da je slepilo preduslov ovoga mitotvorskog viđenja; kao da je izvesna slepost potrebna da bi se ostvario ovaj »izražajni prelaz«. V. Petrović, koji ukazuje na ovu mitotvornu slepost Višnjićevu, jeste V. Petrović »okati kazivač«: onaj iz protivurečnog patriotizma svoga kao tuđeg, iz neprestanih sukoba svesti i neumitne iracionalnosti. Njegov pokušaj, skerlićevski rečeno, obnove srpske rodoljubive lirike, u tome smislu jeste pokušaj »okatog« mitotvorca: posvećivanja epskoj dikciji, posle drugog svetskog rata, odvešće ga sve do pokušaja guslanja bez gusala, u epskom desetercu (i to ijekavskom), kao da se nije mirio s nemogućnošću »izražajnog prelaza« ne samo od parnasizma unatrag, ka romantičarima, nego i dalje i dublje: od moderne srpske poezije, koja je već uveliko prošla i kroz nadrealizam, ka guslama. Ali, umesto tog »izražajnog prelaza«, nalazio je on najprostije podražavanje; jednom, to je podražavanje Njegošu: »Noćas nam se nebo rasrdilo, / — čudna besa, čojku blagoslova! / gromovima gruva i bubota / po mešini runjavih oblaka, / a cepa ih munjinim handžarom« *(Kad se srce devojci odškrine,* 1952; *Nevidljiv izvor),* drugi put folklornom maštanju i melosu: »Moli voćka mlada kalemara: / da mi čuvaš martovske pupoljke, / da mi čuvaš aprilskoga cvata, / da mi čuvaš letnje zelenilo / a jeseni slatko rumenilo, / od prokleta mraza jutarnjega, / od manita vetra olujine, / od burine gladne kišurine, / i od rđe, a od grada grđe, / leptirice, lažne laskavice, / gusenice, gadne izelice« *(Moli voćka mlada kalemara,* iz iste 1952; takođe u knjizi *Nevidljiv izvor),* a treći put usiljenom podražavanju gusala. To je kratka »scena«, dijalog Miltona i guslara *(Guslar kod Miltona, Akord,* 1945—1946, I, 7—8; *Stihovi),* u kojoj se guslar, »s osmehom diskretnog snebivanja«, pokorava Miltonovoj volji: »Odsvirajte nam neku vašu pesmu, / o tome rašta podnosite sve«, odgovarajući mu ijekavskim desetercom (dok je on ijekavac, Milton je — ekavac): »Nije nama sirotinja teška, / već je nama teško robovanje; / nismo gladni bijelog beškota / već smo gladni mi slobode zlatne«, a zatim će Milton da objavi svoju viziju Slobode, koja savršeno odgovara vizijama iz sličnih scena u stihu, pisanih izobilno do 1912, za potrebe diletantskih svečarskih prikazivanja: »Mi prokazani slepci, oba, / iz tamnice tog divljeg doba, / vidimo, svima još skrivenu, / vidimo divnu jednu ženu, / u rumen zore odevenu, / s daleke duge našeg svoda, / i slazi već, već ljud'ma kreće, / tek slućena, tek žuđena Sloboda!« Ovoliko odsustvo kritičnosti, koje bi bilo zbunjujuće i kod pesnika manjeg poetskog i kritičkog instinkta od onoga koji je ne jednom progovarao kroz pisanje Veljka Petrovića, delo je njegove žudnje za »izražajnim prelazom«, ali i njegovog uverenja: da su najviše vrednosti ponovljive u svakom vremenu samim tim jer su »večne«, i da njemu zato gusle pripadaju isto koliko i jednom Višnjiću.

stvarna »obnova« poezije ovoga rodoljublja kao bezizlaznog i zato tragičnog, — onako kako se, nikad i nigde, nije otvarao ponoru protivurečja. Ako ga je pokušaj egzistencijalnog povratka Anteju upućivao, neumitno, ovom iskušavanju sudbine Višnjića koji vidi, ili sudbine »okatog kazivača«, koja ne može biti ništa drugo nego sudbina neprestanog otvaranja ponorima ovoga vrzinog kola protivurečja svoje—tuđe i, kroz to, protivurečja racionalno—iracionalno, isti novo-antejski duh kao duh Zemlje ili sigurnosti u ravnoteži zdravo-razumskog utilitarizma i utilitarističkog determinizma, zadržao ga je na samom pragu tog ponora, spasavajući ga i od njega ali i od poezije koju kao da je sama istorija zahtevala i koju je on, možda, tu mogao naći, ali je nije našao. Njegove *Rodoljubive pesme* ne produbljuju *Srpsku zemlju* već se upravo odvajaju od duševnog motiva koji je sadržan u samoj njenoj osnovi: svi mobilizatorski stihovi koje je u doba Aneksije i neposredno po njoj Veljko Petrović bio pisao,[60] ili stihovi svedoka nacionalnog uniženja i eksploatacije Srba u Austro-Ugarskoj,[61] ili, najzad, stihovi polemičko-pamfletskog lirizma koji je, u ovo doba, jedinstven u srpskoj poeziji,[62] suštinski znače odvajanje od moralno-duševnog motiva *Srpske zemlje.* Antinomičnost koja je u iskustvu *Srpske zemlje* (i koja je i u toj pesmi takođe zadržana u krugu verbalno-tematskom) tako se napušta i raslojava, zbog čega je istorija rodoljubive lirike ovog pesnika, od prvog do poslednjeg njegovog dana (a on, gotovo, i nije prestajao da je piše), istorija raslojavanja ove

[60] U stilu romantičarskog titanizma: »iščupaćemo srca svoja vruća, među oči njima udariti psinu, / i umreti, ko bogovi što ginu!« *(Orlušini,* 1908; *Rodoljubive pesme),* ili: »I kliknućeš u sreći kada tane / o tvoje čelo zvizne . . . / . . . / Još preti davor-dimišćija stara, / daždovi kosti dok ti ne sahrane, / — / Glava će da ti mrtva progovara« *(Odmetni se,* 1909; *Na pragu),* s mestimičnom obnovom epske dikcije.

[61] Pesma *Kenigrec* (1906, *Rodoljubive pesme), Pred Plackomandom* (Budimpešta, 1906; u istoj knjizi), *Šibe,* (» . . . a sabrat bije, sabrat tuče, / ko pjan od krvi one«, — 1908; *Na pragu).*

[62] U prvom redu to je pesma *Vojvodino stara, zar ti nemaš stida?* iz 1911 *(Rodoljubive pesme),* kojom je građanskoj Vojvodini ovaj pesnik uputio reči kakve joj niko drugi, u to doba, nije uputio, s gorčinom i razmahom stiha koji se i danas oseća. Pesma *Povratak* (1908; u istoj knjizi: »ovde zlato sija i pšenica drobna / al' se gamad plaze preko njenih leđa. / Tu se mnogo ćuti, tišina je grobna; / vratovi se lome i krhaju leđa«) jeste pesma Petrovićevog rastanka od Vojvodine, ali i neka vrsta lirskog osvetljenja jetko-satirične, pamfletsko-lirske pesme *Vojvodino stara, zar ti nemaš stida?*

antinomičnosti ili, čak, njenog prostog previđanja. Pesma je ili pesma ljubavi, koja ne nalazi nikakav dramski otpor svesti i koja poziva, prosto, na herojsku žrtvu, ili je pesma kritičko-polemičkog stava, ili je, čak, i *pokušaj prevazilaženja ovoga protivurečja mistifikacijom:* 1909, tri godine posle objave protivurečja u *Srpskoj zemlji,* i iste godine kada je seljaku srpske zemlje uputio stih-poruku: »Ti koji nemaš otadžbine«, Veljko Petrović tražio je spasa u didaktičkoj stilizaciji *vere u uspeh,* koju je istavljao iznad svega, i koja bi imala da odvede svejedinstvu:

Gospodin, seljak, bogat i siroma',
u uspeh borbe verujte, — i dosta

(Verujte prvo).[63] Ovo njegovo kategoričko »i dosta« imalo je, kao i ovaj »uspeh«, ili »vera u uspeh«, da bude »i dosta« kritičkoj svesti kao svesti neverice (ili kao svesti koja je, kroz njega, otkrivala da seljak njegovoga sveta nema otadžbine), vraćajući stavu »sve je to naše«, »sirotinje nema, i nema bolesti«; ono je imalo da bude »i dosta« ovoj antinomičnosti imperativa svesti i imperativa svojte, koja je, u suštini, antinomičnost »gospodina« i »seljaka«, »bogatog« i »siromaha«, pokušaj izmirenja »siromaha« i »bogataša«, »gospodina« i »seljaka«, pokušaj u čijem znaku se javlja osnovni napor građanskog patriotizma prve decenije veka, onaj kojim se on traži kao neko »trezveno, moderno osećanje«, s onu stranu svake mistifikacije »istorijskih prava« i mitologije srednjovekovlja, ali koji je osuđen na mistifikaciju ništa manju od one romantičarskog nacionalizma (ako ne i veću): na mistifikaciju nekakvog paradoksalnog *sebarskog cara Dušana* kojom se projektuje, na istorijsku ravan, mistifikacija *seljačkog gospodina* (ili *bogataškog siromaha):*

Ja verujem u bezimenog sebra,
što pevajući pase tuđa stada,
što pljusku strela pruža svoja rebra,
što živi i kad car s velmožom pada

(Zapis cara Dušana, 1911).[64] »I dosta« Veljka Petrovića imalo je da bude »i dosta« sve dubljem ponoru između seljaka i bogataša,

[63] *Rodoljubive pesme*
[64] Takođe u knjizi *Rodoljubive pesme.*

pokušaj izmirenja cara Dušana mitsko-plemenske svesti i sebra kritičke svesti, kao pokušaj izmirenja gospodina i seljaka, vlasnika stada i onoga koji ih pase, putem ovog mistifikovanog subjekta »što pevajući pase tuđa stada« i što ne izmiruje, sobom, samo pesmu sa tuđošću, i svest *prema* tuđosti, i *u* tuđosti, nadvlađuje ovim pevanjem (pretvarajući je u neku ovakvu, pevajuću svest), već, — tako pevajući, — »pljusku strela pruža svoja rebra«, ostajući čak i onda kada car pada.[65] Ovo »i dosta«

[65] Za ovakvu mistifikaciju sebra »što pevajući pase tuđa stada« i u kome vidi car Dušan jedinu svoju uzdanicu, romantičarski nacionalizam nije znao, a nije ni mogao znati: jer on nije znao za ovakav raskol društveni za kakav je znalo »i dosta« Veljka Petrovića, koje je, ideološki, »i dosta« svesti koja vidi raskol između »bogataša« i »siromaha« ili, još određenije, koje je »i dosta« *klasnoj* svesti, nespojivoj sa mistifikacijom o jedinstvu svojte. Skerlić je, tezom o »obnovi« rodoljubive srpske poezije, anti-»dekadentski« inspirisan; ali ova njegova teza je izvedena iz njegovoga osnovnoga ideološkog stava o jedinstvu srpskog društva, stava koji se podjednako iskazivao, pre 1904, njegovim reformizmom u Centralnom odboru socijalne demokratije, a zatim njegovim otvorenim sukobom sa marksističkom orijentacijom socijalne demokratije (u prvom redu Dimitrija Tucovića i Radovana Dragovića), odnosno sa *klasnim* jedinstvom radničkog pokreta. Ovome, klasnom jedinstvu, on je suprotstavljao ne samo svoje teze da u Srbiji nema oštrog klasnog sukoba i da, zbog toga, socijalizam mora da traži sebe putem parlamentarizma, nego mu je suprotstavljao i svoj nacionalizam ili »harmoniju interesa«. [Otuda će *Srpski književni glasnik,* u prikazu Tucovićeve knjige *Srbija i Arbanija,* potpisanom inicijalom *D.,* u broju od 1. aprila 1914, da optuži Tucovića da je »krut i nepomirljiv doktrinaran socijalist«, koji »za ljubav svojih dogma često i lako *prelazi preko interesa svoje zemlje i svoje nacije«,* zahtevajući »više vođenja računa o sopstvenim nacionalnim interesima, a manje vrednosti Marksu, Engelsu i Kauckom«. (Tucović je na ovo odgovorio člankom *Dogma ili teorija?; Borba,* 16. april 1914.) I otuda će sâm Skerlić, u svojoj monografiji *Svetozar Marković,* 1910, pokušati »da na silu boga održi i još podupre staru trošnu zgradu neistinite i nedotupavne povike na ‚šovinizam' i ‚slavofobstvo' Marksa i germanskih socijaldemokrata« (D. Tucović, *Marks i Sloveni; Borba,* 1. jul 1912), pišući kako je Marks, u kasnijim svojim danima, »bio nešto popustio u svome slavofobskom šovinizmu, gotovo u pangermanskom imperijalizmu«. I Marksov »gotovo pangermanski imperijalizam«, i Tucovićevo »doktrinarstvo«, koje je u sukobu sa »nacionalnim interesima«, jesu u funkciji optužbe radničkog pokreta za izdaju tih »nacionalnih interesa«: »Povezan s buržoazijom najtešnje, on (Skerlić) je sav njen, a ništa naš«, pa je zato »bezobrazluk, sramota prava, i bezočnost krajnja kad se ovaj čovek još naziva socijaldemokratom« *(Moral u našoj partiji, Radnik,* Kragujevac, br. 37, 38. i 39, od 13, 20. i 27. novembra 1904); »Radničke novine pozivaju tog gospodina toliko puta da izađe javno, da se namirimo. On nema kuraži. A da smo mi slabi i nejaki, on bi možda imao kuraži i da s revolverom u ruci uleti u našu redakciju« (D. Tucović, *Gospodinu Savi Mrcaloviću, apotekaru; Radničke novine,* br. 71, 24. avgust 1905).] Ako je Skerlić za svoju ideju o obnovi srpske rodoljubive lirike pre svega tražio potvrde u

imalo je da bude »i dosta« neumitnosti *klasnog raslojavanja svojte,* ali bilo je »i dosta« isključivo mogućnoj poeziji čija osnovna duševno-moralna situacija naslućena je u *Srpskoj zemlji:* sama ta antitetičnost produžavala se u svetu, *kao zlo ili kao motorna snaga istorije,* sve do epohe kada će ovaj pesnik, *zagledan u svojtu ogrezlu u sopstvenu krv* (1941—1945), da uzvikne:

Ko zagadi taj dobri soj?
— što ćutiš, reci, bože moj! —
s kakvom ga, nekad, zveri zbrači,
te mu sad tuđi zloduh smrači
slovenskog oka čedni sjaj?

To nismo mi!

Kud soko siv da leže lešinare,
kud pravedniku pržibabin bes?
Peruna belog sveštenike stare
ko ikad vide zaigrati ples
nad mrtvom decom crnog jada svog?

Veljku Petroviću, to je zato što je upravo u njegovoj lirici mogao da nađe nedvosmisleno iskazan pokušaj izmirenja ovoga »gospodina« i »seljaka« (ili, na mitsko-simboličkoj ravni: cara Dušana i sebra), koji, jednostavno, treba »u uspeh borbe« da veruju, i kroz tu veru da prevaziđu svest o neizmirljivosti svojih društveno-istorijskih interesa. — Zbog toga je mitologija srednjovekovlja, koju je Skerlić shvatao prevaziđenom, neumitna i u poeziji kojom je on pokušavao da ilustruje svoju tezu o takozvanom *novom* (građanskom) rodoljublju. Mitologija cara Dušana nije mitologija koju su izmislili romantičari, nego je to mitologija plemenskog duha svojte: zbog toga nema pokušaja restauracije ovog duha, koji se neće javiti (i u ovo doba, i kasnije) kao pokušaj restauracije ove mitologije. *Građanska patriotska poezija neumitno je upućena na mitologiju »cara« i srednjovekovnog carstva:* otuda, uprkos Skerlićevoj ideji o obnovi rodoljubive lirike, koja bi imala da bude pre svega oslobođena od feudalnog romantizma, sva ta lirika obeležena je »feudalnim« romantizmom: to su *Carski soneti* Dučićevi, to je Vizantija Dučića, Milutina Bojića, pa i Rakića (i velikog broja pesnika drugog reda), to je »car« u Disovoj zbirci *Mi čekamo cara* ili »car« koji će se, povremeno, javljati i u poeziji patriotizma Sime Pandurovića, onaj isti »car« koji će se pojaviti i u najnovijem pokušaju nacionalističkog konzervatizma i tradicionalizma srpske kulture. (U članku *Obnova naše rodoljubive poezije* Skerlić ne pominje pesmu *Zapis cara Dušana;* u svom kratkom prikazu-beležci knjige *Rodoljubive pesme* on ukazuje samo na njen početak, zadovoljavajući se time da kaže kako je Veljko Petrović u ovoj knjizi »bio ne samo dobar Srbin no i dobar pesnik«, kao što je u članku *Obnova naše rodoljubive poezije* povodom Alekse Šantića smatrao za potrebno da tvrdi »da dobar Srbin može biti i dobar pesnik«.)

Da l' u nama to vrši neko manit?
Sve posuvrati tamni neki bog

(To nismo mi, iz 1945).[66] Taj »tamni neki bog« koji je sve *posuvratio,* ili taj »tuđi zloduh« što je pomračio »slovenskog oka čedni sjaj«, to je poslednji, i agonični, izraz svojte: vera u sopstveni »dobri soj«, i u zlo kao zlo »tuđeg zločina« (a ne same ove svojte), — *plemenska* vera što vidi ovde ovog »tamnog nekog boga«, i koja pokušava da promuca, posle svega (posle svih lešinara i lešinarstava), o »slovenskog oka čednom sjaju«.[67]

Novo-antejski mit, koji je nastao u nemirenju sa istorijom kao sa epohom agonije plemenskog duha svojte, našao je u svojti u kojoj se »kao obred, grla režu, / a s kame ližu krv«, svoj neumitni slom. On se razbio u kolovratima istorije. Ono što je ostalo ovde od njega, to nije Zemlja Antejeva, nego *Zemlja bez Anteja:* ne izvor iskonske snage plemenskog jedinstva svojte nego, prosto, samo izvor materijalne plodnosti. Pokušavajući da nađe utočište u mitologiji plodnosti Zemlje još 1912 (»pa nema smrti, i nema bolesti«), Veljko Petrović je sad jedino u toj plodnosti morao da potraži spas, ali ga je mogao naći još manje nego pre: između njega i ove plodnosti je smrt Anteja, to je plodnost Zemlje bez Anteja, zemlje koja će mu se ukazati u

[66] *Letopis Matice srpske,* 1946, CCCLVII, 1; *Stihovi.*

[67] Uostalom, i sama pesma *To nismo mi,* kao pokušaj definisanja šta jesmo, jeste pesma izbora i opredeljenja i, *kao takva,* nije pesma svojte: *duh svojte nije duh izbora nego izabranosti.* (To opredeljenje je za borca iz sedam ofanziva: »I vi, u sedam ofanziva, gladni i žedni, nagi-bosi, / na čelu vam tek zvezda živa«, ali koje se produžava sve do opredeljenja i u samom epskom svetu, za onoga »Marka koji Musu žali«, za Ilj Kuča, jer »Taj Marko, koji sabljom seče / devojci ruku od ramena, / ni taj Milutin, koji sinu / železom vrelim oči prži, / ni ti što roblje bez oružja / potkovom gaze, žeđu more, / utrobe majki teške pore, / što, kao obred, grla režu, / a s kame ližu krv, još svežu, — to nismo mi«). Ipak, i kroz ovo izabiranje *svog* roda, kroz to cepanje integralnosti svojte, kao da se istovremeno, — samim podzemljem ove diferencijacije, — takođe produžava i imperativ svojte, izvestan apriorizam »sokola« (»kud soko živ da leže lešinare?«), a pre svega obnovljenog idealističkog panslavizma: to kao da ovaj duh, zagledan u lešinara, u one što »s kame ližu krv, još svežu«, ne može da se pomiri da njegovo *Mi (»naše«)* obuhvata i ovog lešinara s krvavom kamom: pojmovi »dobri soj« i »tuđi zloduh« produžavaju se i kroz ovo »To nismo mi« u koje se zatvara ovaj duh u ovom istorijski tragičnom ali nužnom njegovom suočavanju sa samim sobom, duh apriorizma koji je ideju o sebi, — o onome što »jeste«. — uporno suprotstavljao, godinama, živom iskustvu sopstvene svesti, uzdižući do suštinske vrline patriotizma ljubav suprotnu svesti i suprotnu istini koju otkriva ta svest.

savršenoj svojoj ravnodušnosti, ledenoj, uništavajućoj, i za njega sigurno poraznijoj od ravnodušnosti estetizma i inteligencije:

O, blago duši, prepuna milošte,
još stigne suza dažd da orosi
s ograšja sina, il grob mu neviđen,
a ti se pitaš, srce da ti prsne,
i oči, zar, u bunilu se suše:
— je l' otadžbina to, je l' narod to,
ta zemlja gnojna, prašna, goleti,
je l' narod to, taj pogrbljeni puk
što pluži mrk a žanje raspevan?
. . . Zar otadžbina? zemlja koja lista
i osvajaču rumen rađa plod,
i čije vode teku istim valom
brodove nose, isto žito mrve,
i dušmanu, i blagom pomeljaru?

(O tebi, mili).[68] Tamna svetlost što svetluca između ovih redova je svetlost suze što je kanula na Zemlju bez Anteja, kao u more savršene ravnodušnosti, one iste koja je prožderala najpre estetizam, i inteligenciju, otkrivajući Veljku Petroviću čoveka bez srca, a zatim, na kraju, i bez samog Anteja: jedna ogromna pustoš iz koje nema povratka.

[68] Iz 1954: *Nevidljiv izvor.*

Milorad Petrović Seljančica

Poslednji talas romantike prošloga veka poigrao se i sa Miloradom Petrovićem, seoskim učiteljem, valjda jedinim seljakom ispod Kosmaja (ali i u celoj Srbiji?) koga su zvali *Seljančica,* i to zato što je objavio knjigu pesama, pod naslovom *Seljančice,* 1902: najpre primljen oduševljeno (tamo gde je duh folklorizirajućeg romantizma još bio prisutan), kao *Janko u pesmi,*[1] on je proširio svoju knjižicu, na nekih sedamdeset pesama, i štampao je sledeće, 1903. godine, ali mu je već 1904. Sima Pandurović

[1] » . . . Da, čini mi se, što nam je Janko M. Veselinović u pripoveci, ovaj Milorad M. Petrović obećava da će to biti u pesmi. (. . .) Sećam se, neko je rekao za Janka, kad se pojavio bio prvi put sa svojim pričama štampanim u Šapcu, od prilike: ‚Vuk je kupio narodne umotvorine, Janko ih piše'. Ako to nije preterano, nije ni ovo kad kažem: ‚Vuk je beležio narodne ženske pesme, Milorad ih opevava'« [u prikazu knjige *Seljančice, Brankovo Kolo,* 1902, VIII, 10, potpisano: *A* (Pavle Marković-Adamov)]. — Jovan Skerlić, koji je u svome prikazu prve Petrovićeve knjige *(Srpski književni glasnik,* 1902, V, 5) bio veoma kritičan prema »idiličkoj, bukoličkoj ljubavi na selu«, i koji je isticao srećan uticaj narodne poezije (»tu je ona prostodušnost, spontanost, vedrina, primitivnost dece i mlađih naroda; (. . .) tu je onaj lak, živ, pokretan ritam«), pominje Janka Veselinovića poimence samo u vezi sa pesmom *Veče na selu,* koja ga »podseća na onu lirsku i divnu priču Jankovu *Mamče*«. Kasnije, međutim, u svojoj *Istoriji nove srpske književnosti* (Beograd, 1914, str. 424), on prikaz Milorada Petrovića zasniva na poređenju pesnika *Seljančice* sa Jankom Veselinovićem, ponavljajući P. Markovića-Adamova: Milorad Petrović » . . . u poeziji, sa manje talenta, plodnosti i uspeha, predstavlja ono što je predstavljao Janko Veselinović u pripovetci«.

poručio, iz samoga jezgra beogradskih »dekadenata«,[2] da je »bez talenta, bez znanja šta je to poezija, bez osećanja, bez markantnih linija«, i da je samo došao »na srećnu ideju, istina ne poetsku, ali praktičnu, da podražava seljačkom govoru, da opisuje, u kakvim-takvim stihovima, selo, da opeva seoske cigane, seoske ograde, gunjeve, tojage, da ispisuje na hartiju sve ono što je čuo u seoskoj mehani . . .«. Uvređen, ali i pometen, ušao je on zatim u svađu sa Ćurčinom, verujući da ovaj osporava njegovu poeziju, i tvrdeći da bi sve Ćurčinove pesme mogao bolje *da otpeva* nego sâm Ćurčin. Čak je i Ćurčinovu pesmu *U Bečkoj šumi* ispevao na svoj način, da pokaže, kao na nekakvome pesničkom megdanu na kome su se sreli »dve megdandžije, oba lirika, jedan iz Česareva Beča, jedan iz ubavog šumadijskog seoceta Stojnika«, da je pevanja od Ćurčina dostojniji.[3]

Istina, u to doba on nije mogao ni da sanja da će svoju »pesmu Milovanku« ne mnogo kasnije da dučićizira (a što će *Srpski književni glasnik,* koji ga je i pre toga štampao, da objavi): »Ona je slušala tužnu pesmu i čeznula za nečim nepoznatim, a mali leptir je polako umirao na njenim grudima«;[4] ali je istina, takođe, da je on, u predzorje neigračkoga građanskog racionalizma, pokušavao da spase igru, tražeći, sasvim romantičarski, uporišta u folkloru. Upoređen sa vodećim pesnicima građanstva njegovoga doba, on izgleda kao igrač među neigračima, kao ritmičar kome nikada dosta nije varijacije i improvizacije u ritmu, među usamljenim i ukočenim monadama u koje građanski racionalizam pretvara živo telo. Kao da je igra,

[2] *Književna nedelja,* 1904, br. 3, str. 25—26.

[3] Ćurčinov članak *O mojim pesmama,* objavljen u *Srpskom književnom glasniku* (1903, X, 3, sa napomenom redakcije: da se tim člankom »namerio na metričare i poetičare«), on je shvatio kao napad na svoju poeziju, pa je odgovorio Ćurčinu člankom *O pesmama Milana Ćurčina (Brankovo Kolo,* 6 29) oktobar 1903, IX, 42): takve pesme, kao što su Ćurčinove »budalaštine«, može on da piše celoga svog veka (» . . . ja lično, takve pesme mogu celog veka pisati i koliko hoćete. Jedino, što bi na mahove moglo ponestati, to je ideja«). Istom prilikom objavio je dve parodije na Ćurčinovu poeziju, *Letnje posle podne,* i *Pokraj mora,* i svoj »prepev« Ćurčinove pesme *U Bečkoj šumi:* »Veče nija vite grane / Na uranku, / Slavuj mio upesmio / Uspavanku. / . . . / A nas dvoje — ja i draga / Na uranku / Udesili slatku pesmu / Milovanku . . .« Tako se njegov megdan sa Ćurčinom završio ovim njegovim pokušajem »folkloriziranja« građanskog Ćurčina: pokušajem da se Ćurčinov anti-sentimentalistički slobodan stih »udesi« kao »pesma Milovanka«.

[4] *Prvi put,* ciklus *Senke; Srpski književni glasnik,* 1912, XXVIII, 3.

što je umirala u ovom racionalizmu, koji zahteva savršenstvo pesme kao savršenstvo organizacije (Dučić), nalazeći u njemu patnju u gordosti, recitovanje »povišenog tona« (Rakić), ili sistematski pesimizam, koji vodi »maloj paralizi« Erosa i tela, mrtvoj erotici *(Mrtvoj Dragoj:* Pandurović), imala da se vrati sa sela, pa zato u Beograd prvih godina *Srpskog književnog glasnika* treba da je donese ovaj seoski učitelj, sa frulom u ruci, i razigran kao u kolu?

Pa ipak, on je samo obećavao igru, ali je stvarno nije doneo. Sa »frulom od sabazorlije«, nakićen i nagizdan, jednom seoski *dilber* (šarena koša i pošа, pojas od svile morlije, tuna fes asli krmezli, na njemu cvetić đuvezli), a drugi put seljančica (tanki šestak, lako jeleče, šaren lakedov i festan, u kosi sjajan perišan, oko vrata žut đerdan),[5] on ističe naloge ritma, po ugledu na folklor (na ljubavnu pesmu, ali i na ritmove kola), kao naloge vrhunskog igračkog oslobođenja, ali i te kako zna za geometriju i račun, i to onaj najprostiji, za koji je dovoljno brojanje na prste, do deset. Čak, pesnik ljubavnog »bola bez prebola«, on je bio pre svega ljubavnik ovoga računa. On je opčinjen ritmom kao ukrštanjem stihova različitih dužina i različitog metričkog poretka; ta ukrštanja, i ti prepleti (kao u lakim opancima »sa po tri cveta prepleta«), jesu najviša njegova ljubav, možda i jedina njegova strast. Istina, on je pisao pesme (i to poveći broj) u desetercu, osnovnom stihu folklorne lirske pesme, ili u osmercu, i tu je našao, čak, neke od najčistijih svojih lirskih trenutaka; ali, sledeći folklorni izvornik, koji poznaje »đešto u jednoj pjesmi od dvije ruke stihova«, ali u kome se javljaju, makar i retko, »i stihovi nepravilni, jer nemaju društva«,[6] on se nije zadovoljavao samo da ukršta stihove »od dvije ruke«, nego je pokušavao da

[5] »Kiti se, momo, nakiti, / Kao što si se kitila. / Kad išetaš doveče, / Obuci tanki šesetak, / Po njemu lako jeleče, / Šaren lakedov i festan, / U kosi sjajni perišan, / A oko vrata žut đerdan. / — / Kad mi se, gizdo, nagizdaš, / Ti pođi mene da vidiš, / I ja ću da se nagizdam: / Šarenu košu i pošu, / Na noge lake opanke, / Sa po tri cveta prepleta, / Pojas od svile morlije, / Frulu od sabazorlije, / Tuna fes asli krmezli, / Na njemu cvetić đuvezli . . .« *(Kiti se, momo).*

[6] » . . . Prem da se i to vidi kao opšte pravilo, u našim narodnim pjesmama, da su u cijeloj pjesmi svi stihovi kao i prvi što je; no opet se nalazi đešto u jednoj pjesmi od dvije ruke stihova. (. . .) U svima ovim naznačenim pjesmama svi su stihovi pravilni, samo što su izmiješani; ali u nekolike druge pjesme ima nekoliko stihova, koji bi se za sad mogli nazvati *nepravilni,* jer nemaju društva . . .« (Vuk Stefanović Karadžić, *Predgovor uz narodne srpske pjesme, knj. I, u Lipisci, 1824; Dela Vuka Karadžića, Srpske narodne pjesme,* I, priredio Vladan Nedić, izd. *Prosveta,* Beograd, 1969, str. 552).

ukrsti i više stihova, uz to i *grafički* (i to redovno) naglašavajući posebnu vrednost različitih njihovih ritmičkih intervala:

Igralo kolo u moru,
Zvezda do zvezde . . .
Hej kolo vito
U moru!

Mlad mesec kolo vodio
Pa ga zaveo . . .
Hej kolo vito
Za goru!

Stan' postan', mlad meseče,
Draga me čeka . . .
Hej kolo vito
Pred dvorom!

(Noć, III). Nije li to ritam koji teži ekspanziji, sve do kosmičkih razmera? To je slava ljubavi koja kao da bi da se rascveta u kosmičko kolo što će sve da objedini (od mora i gore do ovoga »dvora«), sa više obećanja objedinjavajućega poleta nego u svim pokušajima kosmičkoga jedinstva što će da se potraži u pesmama Dučića ili Svetislava Stefanovića, a pokretima koji su vanredno jednostavni, jer tu jednostavnost zahteva ovo apsolutno jedinstvo (ova »kosmizacija« razigranog bića): može li jedinstvo da ne vodi svođenju svih razlika, ograničavajućih (i usamljujućih) posebnosti, individualiteta, i da ne uprošćava? *Ne traži li apsolutno jedinstvo najprostiju aritmetiku, račun do deset?*

Ovde, to je osmerac, pa dva stiha od pet slogova i, najzad, jedan stih od tri sloga, pa ponovo isto, bez i najmanjeg odstupanja (kao u kolu): isto, kao ponavljanje, koje je funkcija beskonačnosti, krug u kome nema početka i kraja. To je uvek, iz strofe u strofu, kao širenje i sužavanje, sve do lakog zastoja, u poslednjem stihu, koji je (po pravilu, kao u ovoj pesmi Petrovićevoj), najkraći, i u kome je vrhunac igračke dramatike, jer je tu susret pokreta i nepokreta, kao mala pretnja zamiranja igre: ono trosložno (daktilsko, naravno): »U moru!«, »Za goru!«, što podseća na zastoj u kolu, posle smanjenog broja koraka (i posle onoga najkraćeg koraka), ali koje je, kao i u kolu, samo varka: sve će se, na isti način, ponoviti (snaga se tu, u tome dramatičnom zastoju, pod pretnjom prekida, samo obnavlja). Shema se obnavlja (poredak je neprestano utvrđuje, utvrđujući njome i jedinstvo): ona je data unapred, prvim stihom, koji je u ovoj pesmi osmerac (daktil — trohej — daktil). Taj osmerac stalno je prisutan, i onda kada se neposredno ne ostvaruje: on je i u prvome stihu od pet slogova (»Zvezda do zvezde . . .«, koji je daktil i trohej, a zapravo, u metričkoj celini ove strofe, *za daktil skraćeni osmerac),* ali je prisutan i u trosložnom daktilu prividno završnog stiha »U moru!«, »Za goru!«, gde je skraćivanje najveće, i gde se čini kao da je najveće odmetanje od postavljene ritmičke norme pravcem »neparnog stiha« (onoga »bez društva«: onoga što *kao da vuče napolje, iz kola),* ali koji, dok sugeriše pomisao o konačnome svom odvajanju od osmerca, ipak je njemu podređen, i to dvostruko: on je i odjek na njega i njegovo prizivanje. Osmerac je i njegova prošlost i njegova budućnost. Zato ovaj usamljeni trosložni stih deluje (i bez većega usredsređivanja sluha), i kao nalaženje (vraćanje) onoga daktila »izgubljenoga« u prvom petosložnom stihu (jer taj, prvi petosložni stih, kraći za daktil od osmerca, već je pokušaj odmetanja od osmerca, izneveravanja njegovoga?), dok se povezuje preko drugoga petosložnog stiha sa tim, prvim, petosložnim stihom (kao daktil koji traži da se vrati ovom petosložnom stihu, da obrazuje osmerac), ali deluje i kao najavljivanje tog osmerca sa daktilskim početkom u strofi što će se, na isti način, da javi ponovo, posle kratke pauze.

Nema tu pretnje stvarnog poremećaja: najveći poremećaj svakako je u drugom petosložnom stihu (»Hej, kolo vito . . .«: posle ametričkog *Hej,* dva troheja). Taj stih razdvaja prvi petosložni stih i ovaj, završni, daktil, ali tako što se oni preko njega (kao u nekom pokušaju premošćivanja) povezuju u osmerac (sačuvanoga poretka: daktil-trohej-daktil). Trohej ovoga stiha (najavljen poslednjim stihovima prethodnoga stiha) ima onu istu *ulogu razdvajajućeg povezivanja,* koju trohej ima u osmercu, gde povezuje dva daktila, razdvajajući ih: to je uloga odlaganja pune (ili neposredno-simetrijske) podudarnosti, u cilju razigravanja obrasca koji, međutim, toj podudarnosti teži, onako kako kolo, koje je u njegovoj osnovi, teži apsolutnom jedinstvu, u kome ne bi bilo nikakve odstupajuće »nepravilnosti« (individualiteta), nego bi »društvo« (norma) sebe prepoznavalo s lakoćom, uvek i svuda.

Poredak je ugrožen, ali kako on da igra bez ugroženosti? Milorad Petrović Seljančica, koga je Pandurović prezrivo nazvao

»neinteligentnim«, upravo tu je iskazao najvišu svoju (a valjda i jedinu) *pesničku* inteligenciju: ako je, kao zakleti patrijarhalac, u času agonije patrijarhalnoga društva, kao društva sveobjedinjavajuće norme, on bio *prinuđen* na iskušavanje »nepravilnosti«, nije li svojom težnjom za razigravanjem norme, ali ovako, držeći se strogo njenih osnovnih načela, bio i onaj koji je pokušavao da odgovori na ovu prinudu, shvativši svu njenu neumoljivost, ali shvativši i da ugroženost vraća poredak igri (da je igra, uvek, *igra ovoga spasavajućeg ugrožavanja neizbežnoga pravila),* i da je najviša opasnost za patrijarhalni svet u jednoličnosti njegovoga osnovnoga ritmičkog obrasca? Nije li, u osnovi njegovog usložavanja osnovnog obrasca, misao o jednoličnosti tog obrasca, koju je on pokušavao da savlada otvarajući se stihovima različitih dužina i poretka stopâ, i to izazovom »nepravilnosti«? U tome, otišao je dalje od ma koga drugog, među »folkloristima«, i u njegovo doba, ali i kasnije; ritam njegove pesme, i kad je to samo nekoliko stihova, neosporno se nameće, ponekad toliko da zahteva da se pesma otme od pisanoga teksta i zapeva, i to ne samo kada odjekne u sluhu Pavla Markovića-Adamova,[7] čija ljubav je, takođe, bila »idealizovana seoska ljubav, ‚nevinost pastira', koju su pevali naši stari pesnici, opšte raznežavanje, bukolička idila, povest blaženstva u sentimentalno-naivnim polu-rečenicama«,[8] i ne samo u sluhu folklorista-muzičara, od samoga Mokranjca, preko Biničkog i Hristića do Đorđevića i Bože Joksimovića, koji su pokušavali u muziku da pretoče stihove Seljančice, nego i u sluhu samoga Jovana Skerlića, za koga možemo da tvrdimo da je te stihove pevušio (makar samo dok se brijao).[9] — Pa ipak, sva ta razigravanja ostaju na površini, i isključivo metrička: nema tu stvarnijeg razigravanja,

[7] »Čitaj Miloradove *Seljančice*, pa ti se nameće da zapevaš ovu ili onu na koju poznatu sevdalijsku, onako, kakve ih mi ovamo znamo iz Jankova *Đide* ili Mokranjčevih rukoveti« (P. Marković-Adamov, u kritici zbirke Seljančice).

[8] Jovan Skerlić, *Pavle Marković-Adamov: Na selu i prelu, Srpski književni glasnik*, 1902, VI, 2; v. *Pisci i knjige*, V, Beograd, 1911.

[9] » . . . Ima pesama koje čovek čim pročita oseća potrebu da ih pevuši na kakvu poznatu narodsku melodiju. Tako, ‚Duni, vetre! / Duni, ladovino! / Sijaj, mesečino!' Tako isto i u pesmici *Sneg zapade:* ‚Sneg zapade na livade, / Zasu staze i bogaze / I sokake / I drumove / Stare . . .' Ima tu izvesne lakosti i ritmičnosti, neka muzikalnost koja se ne nalazi često u naših pesnika: ‚Magla pala, / Biser rosa pokapala / Jorgovan. / Tu sam svu noć proplakala / Uzaman!'« (Skerlić, u kritici *Seljančice).*

jer nema stvarnijeg ukrštanja »nepravilnosti« i »društva«, kao stvarnijeg iskušavanja ovog ritmičkog kola patrijarhalnosti onim što bi, svojom »nepravilnošću«, da ga poremeti. Svaki metrički poremećaj ovde je prividan, kao što je svaka »nepravilnost« u emocionalno-moralnom svetu Milorada Petrovića više nego prividna: svaki stih biće, u svakoj pesmi i bez obzira na vrstu ritmičkoga usložavanja, *integrisan,* s lakoćom, koja otkriva (i to u času kada celina likuje, kada se melodijska linija strofe zatvara, nepogrešno, u krug) svu prividnost njegove »nepravilnosti«. Ta »nepravilnost« je ovde najavljena (kao obaveza na razigravajuće usložavanje, na raznovrsnost koje nema bez individualitetā, makar i najskromnijih), ali ne i stvarno prihvaćena, kao stvarno iskušavanje norme, pa zbog toga sve ljubavne pesme u knjizi *Seljančice* deluju, uprkos tome što su im strofe, često, različite (a Seljančica, kad god je išao u kombinatoriku više različitih stihova, pomno je izbegavao da shemu do koje je tako došao ponovi u nekoj drugoj pesmi), uglavnom kao varijanta jedne iste pesme.

U patosu pseudo-patrijarhalističke retorike (koja ne prestaje da opseda srpski nacionalizam), Dušan S. Nikolajević pozivao je *Srbina* da pročita knjižicu Petrovićevih pesama »tri put, jer toliko puta i Bog pomaže«;[10] ali, *nema boga koji bi mogao da*

[10] U predgovoru Petrovićeve knjige *Pesme (Seljančice, Seljaci, Razni ritmovi), Izdavačka knjižarnica Napredak,* Beograd, 1927: »Milorad Petrović je bio dobar i pravi pesnik i zato, čitaoče, pročitaj ovu svesku pesama. U njima se raduje životu jedan čovek koji u životu malo sreće imađaše. A ti, Srbine, pročitaj ovu knjižicu tri put, jer toliko puta Bog pomaže i jer se u ovim tužnim spomenima, koji su sve što osta od Milorada Petrovića, zajedno s njim raduju životu naši pretci — seljaci«. — Skoro dvadeset godina ranije, govoreći kako »nježnosti za srpsko i za narodno ima u nas mnogo više nego što se čini«, Dimitrije Mitrinović pominjao je i Milorada Petrovića: »Tako u nas još i sad ima ljudi koji se nićice prostiru pred bezazlenim i lakim stroficama sirotog Milorada Petrovića (koji još čvrsto stoji na tzv. nacionalnom tlu) i koji se u isti mah od stida onesvešćuju kad pročitaju bezobraznu i modernu pjesmu *U ime vječnoga«.* (Aluzija na pesmu Svetislava Stefanovića; v. Stefanovićeve *Pesme,* Mostar, 1904). Zbog toga, » . . . kad bi se izdala cjelokupna djela Veselinovićeva pod natpisom: ‚Jes, jakako, o brale, o najo', a pjesme Milorada Petrovića pod općim natpisom: ‚More, Musa, deder i kupusa', ili još bolje pod natpisom: ‚Sjajni mjesec, eto tako, to sam bio ja', onda bi se, uvjeren sam, sa prodajom neuporedivo bolje prošlo nego kad bi se izdala najrigoroznija antologija naših modernih pripovjedača ili liričara. I to, razumije se, ne govorim samo za nas ovdje, u ovom okupacionsgebitu, nego za čitav srpski rod« *(Nacionalno tlo i modernost; Bosanska vila,* 1908, XXIII, 19. i 20).

spase Seljančicu od jednoličnosti: nema boga koji bi mogao njegovu prividnu »nepravilnost« da učini stvarnom, i da tako uvede njegovu pesmu u stvarnije ritmičko razigravanje. Bog Milorada Petrovića jeste bog patrijarhalizma, a ne patrijarhalnosti: to je bog patrijarhalnosti osuđene na smrt i *dogmatizirane* nemirenjem sa smrću, bog zla autorepresivne skrušenosti i smernosti koja i svakoga momka u kolu, što se ori »skarednim« poskočicama, pretvara u smernu seljančicu, ne dozvoljavajući tome kolu da se stvarno raspeva i razigra, onako kako ne dozvoljava nikakvu izrazitiju »nepravilnost«, u njenoj igri sa normom (»društvom«), nikakvu *anti-patrijarhalnost patrijarhalnosti.* Seljančica je pokušavao da se uhvati u seljačko kolo, pre svega tako što je nastojao da njegovim ritmovima oživi ritmove »ženske« (lirske) folklorne pesme, zasnivajući na *pripevu* osnovu svoje versifikacije (i onda kada taj pripev ne ponavlja segment rečenog, nego ostaje samo kao odjek njegovoga ritma, tako da se prepliće sa njime, i jednoglasnost pretvara u dvoglasnost, pa čak kao da provocira, ponegde, i horsku višeglasnost), ali se on u kolo nikada *stvarno* nije uhvatio, onako kako se nikada istinskije nije upustio u ovu igru norme i anti-norme, koja je osnovna igra živoga kola, i bez koje toga kola nema. Nije li to živo (i životodavno), kolo upravo kolo norme i »nepravilnosti«, posvećenog i otpadničkog, zabrane i pokušaja njenog provaljivanja, kolo sveobjedinjavajućeg ritmičkog obrasca, kojim se produžava (pa čak i apsolutizuje i otelotvoruje) sami imperativ norme, i one reči poskočice, koja je, u punoj svojoj slobodi, *izvan kola,* nedozvoljiva, jer poskočice su, kao što se zna, »... gotovo sve tako sramotne, da i osim kola ne smije niko ni pomenuti; a u kolu i niko za sramotu ne prima«,[11] ali koja je, usred ovoga kola, kao likovanja sveobjedinjavajuće ritmičke norme, što sve zatvara u krug (sva bića, ali i sve reči), ipak dozvoljena, tako da je igra, i tu, igra norme i »nepravilnosti«, sila centrifugalnih i sila centripetalnih, igra do koje je Seljančici toliko bilo stalo, ali od koje je on bio daleko tačno onoliko koliko je bio daleko od

[11] *Srpski rječnik istolkovan njemačkim i latinskim rječma. Skupio ga i na svijet izdao Vuk Stefanović,* u Beču, 1818; reč *Poskočica* (v. fototipsko izdanje: *Sabrana dela Vuka Karadžića,* knjiga druga, priredio Pavle Ivić, *Prosveta,* Beograd, 1966). Vuk kaže i ovo: »Ja sam slušao i gledao (u Jadru u Begovoj Lješnici) đe Turci sjede, a Srblji oko nji igraju i podvikuju: ‚Opa cupa danas sjutra, / Naše noge, Turska zemlja; / Za to Turci i ne mare, / Silne baše govna jedu, / A subaše taslaišu'«.

samoga jezgra »nepravilnosti«: od svoga sopstvenoga tela? *Kolo je u telu, koje igra u svetu: u telu, koje igra u normi (sa normom, i protiv norme).* U svojoj ranjenoj patrijarhalnosti (u svome patrijarhalizmu), Seljančica je hteo ritmove kola, ali bez ovoga »skarednog« tela (hteo je kolo bez poskočice: patrijarhalnost bez ikakvog stvarnijeg iskušavanja). Njegova »kultivisana narodna poezija«[12] jeste poezija ovoga patrijarhalizma kao formalizovane patrijarhalnosti: to je *formalizam kao fantomizam ritmičara (metričara) bez tela,* sluha bez punije razigrane erotičnosti, ili formalizam kao kolo bez »sramotne« poskočice, *seljak bez psovke, Eros bez humora.* Njegovome ritmičkom verbalnom razigravanju ne samo što ne odgovara erotsko razigravanje, nego ono pretpostavlja ovo potiskivanje erotike, pa se zbog toga i javlja, u suštini, kao kompenzacija za ovaj potisnuti (»kultivisani«) seksualitet: ritmički izrazito složeniji i neuporedivo raznovrsniji od folklornog izvornika, on je to kao duh dekadencije, koja je uvek *formalno* složenija od svoga izvornika, jer je privid igre, ili igra na površini, na kojoj se lako *može* sve da razigrava, ali na kojoj sve *i mora* da se razigrava, jer ima sve manje stvarne, *dubinske,* igre.

Istina, neutoljena glad može ponekada ovoga *dekadenta patrijarhalnosti* da dovede do na samu granicu tela, pravcem najneposrednije verbalne prizemnosti, gde kao da nije više moguća nikakva transformacija (a najmanje ona »kultivisanja« tela), jer je sama na granici preobražaja govornoga čina u seksualni čin: »ne mogu ti 'vako više«,[13] ili (možda i za stepen neposrednije): »Da mi te je za malo . . .«;[14] ali, to su samo trenuci, a sve drugo (i pre i posle njih) jeste *čežnja,* u kojoj se erotske sile i sile potiskivanja izjednačuju, i koja zadržava u noći dozivanja, kao u samoj noći samopotiskivanja ili »kultivisane narodne poezije«: »Noć miriše . . . / Draga moja, nije lako ni u noći / Samovanje. — / Znaš ne znala, / Drugo ću ti veče doći, / Ti me čekaj do petala, / Ne mogu ti 'vako više. / Noć miriše!« Seljački govor ovde je u funkciji prikrivanja, a ne otkrivanja, jedan *pospoljašnjeni,* i u toj pospoljašnjenosti *dekorativan* govor: ne narodni govor, nego govor »na narodnu« (ne govor tela, nego

[12] Tako je on sâm naziva, u već navođenom članku *O pesmama Milana Ćurčina.*

[13] *Noć miriše . . .*

[14] *Lala i krin*

pseudo-govor simuliranog tela), pre svega u znaku ovoga »Znaš ne znala«, tog obrta dozvanoga očigledno željom za što jačim učinkom »narodskoga« (seljačkoga) govora, tako da i ono »'vako« (negramatičko, »nepismeno«), iz stiha: »Ne mogu ti 'vako više«, postaje skroz problematično: ako je njemu i dovela glad, nije li ono »na narodnu« takođe u njemu prisutno, kao duh »narodnjačenja«, ili duh simulacije naroda, simulacije koja se ovde, najneposrednije mogućno, iskazuje kao *simulacija tela.* Nema naroda tamo gde nema tela; *zazor od tela jeste zazor od naroda.* Ogrešenje o gramatičku normu, u ovome »'vako«, jeste površinsko, pa se zbog toga u njemu glad za telom, koja bi da provali normu, ukršta sa ovim duhom narodnjačenja kao simulacije tela ili nepravilnosti, pravcem predumišljajno-samounižavajućeg oponašanja seljačkoga govora (a sve u režiji učitelja-didaktičara). *Petli,* koji se tu javljaju (»ti me čekaj do petala«), pre ovoga »'vako«, *pripremaju* to »'vako«, pretvarajući ga u ono što i oni sami jesu: u element »atmosfere« sela i seljačkog života, i u element ovoga ritma, koji se tu neprestano pokušava da razigra, ali koji se nikada ne razigrava *do tela.* Ima u tom ritmu čežnje, sa poslednjih obronaka folklora ljubavničkoga mađijanja,[15] ali *bilje* ovoga mađijanja ostaje sasušeno, kao u herbarijumu Petrovićevoga patrijarhalizma presovano bilje, po obrascu koji daje narodna pesma,[16] onako kako se ovom zadržavanju tela u čežnji, kao na granici tela i bestelesnosti, telo ne rascvetava u floru erotike, nego je flora tu zato da ovo telo pokrije, a ne da ga

[15] »Ne luduj Lelo, čini ne čini, / U letnjoj noći na mesečini. / Tvoje me oko davno zanelo, / Ne luduj, Lelo, čuće te selo. / Čini ne čini, na mesečini! . . .« (*Čini ne čini;* ovu pesmu komponovao je Boža Joksimović i, za hor, Stanislav Binički).

[16] ». . . Ja mu pratih kitu cveća / Kitu pozdravlja, / I u kiti zelen zdravac, / Zdravac ozdravlja. / Još mu ubra' stručak ćubra, / Od zla od oka / Ćubar vida, čini skida / A od uroka« (*Poruka).* — V. *Srpske narodne pjesme, I,* br. 645, *Devetoro bilje:* »Kad sam prvu večeru donela, / U večeri devetora bilja: / Milodua, da se milujemo; / Kalopera, da me ne otera; / Ljubičice, da me svagda ljubi; / Karanfila, da se ne karamo; / Ćubra cveća, da me dobro čuva; / Bosioka, da m' ne smeće s oka; / A nevena, da mu srce vene; / Samdokasa i okoločepa«. — Ponekad, kao u pesmi *Ćuj momče, prekomorče,* nasluti se poezija, ali tek ponekim stihom (ovde: »Da zahitim s mora pene«), ali sve to završava u banalnosti (u ovoj pesmi u poslednjim stihovima, koji sva ta mađijanja nespretno prizemljuju: »Ćuj momče, prekomorče, / prevezi me preko mora, / Da naberem morske trave, / Morske trave mirisave, / Da u moju turim klêtu, / Pod jastuke u krevetu, / Da zahitim s mora pene, / Da posipam u bunare, / Da opčinim sve bećare, / Da gledaju samo mene«).

otkrije.[17] Ima izvesne lakoće, s vremena na vreme, koja sugeriše vedrinu čoveka koji je, usred sve sumornijeg sveta građanstva, ostao seljački *vragolan,*[18] pa i najave *humora,* kojim bi želja izišla iz noći, otela se od čežnje, svojim razigravanjem, u dan sveta.[19] Ali taj humor ne dostiže se, u nesmelosti, u opreznosti koja zadržava govor u lakom melodijskom treperenju (suštinski ipak zasnovanom na simetriji), i koja ne dozvoljava čak ni razigravanje mašte u okvirima paradoksalizma *kletve kao ljubavnoga dozivanja,* iz foklora, daleko od svake »skarednosti«.[20]

[17] V. pesmu *Golubice,* u formi folklornoga pitanja i odgovora: »Šta mi igra dragoj u nedrima, / Da l' je kavga među bregovima, / Pa se rone bregovima strane, / I lome se na jelama grane? / Il' s bregova topli vetar niše, / Ili guja u nedrima diše? / — / Nije kavga među bregovima, / Već se kravi kora snegovima, / I izniče rakita po bregu, / Da se po njoj leptirovi legu, / I golubi topla gnezda grade, / Pa igraju golubice mlade«.

[18] Kao u pesmi *Vragolan,* u kojoj se ritmički igrački moment postiže oštrim ukrštanjem osmerca sa daktilom, kao stihom koji je i grafički posebno naglašen, i koji se ponavlja (četiri puta za tri osmerca), i to tako što se, posle drugoga osmerca, ponavlja dva puta, čime se pojačava utisak igre:

Ja posejah konopljice
Jedan dan,
Prikrade se mlado momče
Vragolan,
Sutra dan,
Pa poseja po konoplji
Sitan lan.

[19] Kao u pesmi *Haj* (ukrštanjem osmerca i četverca, s tim što se svaka strofa završava uzvikom *Haj):* »Da je meni, dušo Jelo / Celo selo, / I u selu sto pojata / I sto hata, / U sred sela tri dućana / Molovana, / I u njima tovar čima / Ibrišima, / Haj! . . . / — / Prodao bih celo selo, / Dušo, Jelo, / I u selu sto pojata / I sto hata, / Na sred sela tri dućana / molovana, / I u njima tovar čima / Ibrišima. / Haj!. . . / — / Šazid'o bih do dva dvora / Od mramora, / Kupio bih zlatne toke, / Od dve oke, / A na pojas trambolose / Što prkose, / Ti bi čula, pa bi meni / Pobegnula, / Haj!« Humor, tu najavljen, kao da ga približava svetu, pa se tokovi njegove maštarije (potpuno, inače, po modelu lirskog folklornog melosa, iz epohe »dućana molovanih« u kojima se pesnik javlja kao seoski ili malovaroški trgovčić) prepliću sa tokovima stvarnosti.

[20] Tamo gde ga je, u izvorniku, čekala ova paradoksalna kletva kao ljubavno dozivanje, da je maštom razvije i intenzivira, on se zadovoljavao površnim liriziranjem idiomatske fraze folklora: »O, moj dragi, čemerno sećanje, / Ubilo te moje milovanje!« (*Hoću — neću!).* Nije on stigao ni do mašte *Marine kletve (Srpske narodne pjesme,* I, br. 531): ». . . Eda Bog da, te se obesio! / O zlu drvu o mom belom grlu; / Eda Bog da, tavnice dopao! / Tavnica mu moja nedra bila, /. . . / Eda Bog da, voda ga odnela! / Moja majko, na me ga nanela!«, ni do

Zbog toga noć ostaje, ipak, jedino pravo doba ovoga *seljaka kao Seljančice,* i onda kada bi on da se poigra: noć autorepresivnosti, koja *narod tela i telo naroda* stilizuje »na narodnu«, pravcem »kultivisane narodne poezije« kao represivno »kultivisanog« genija tela, zadržanog čežnjom u obamiranju (»obamirem, ali ne umirem«),[21] noć (ili *nojca)* puna mesečine, najčešće u jeseni,[22] daleko od *dana* seljaštva, kao od dana žive patrijarhalnosti koja zna za Saću koja je izgubila gaće,[23] za »muhu udovicu / na čardaku panja kasapskoga«,[24] za starog Todu i za *starca romog jarca,*[25] za sve one opake babe (babetine) što umeju, zna se, grozno da se osvete momku (ako ih ovaj popljuje, umesto da ih poljubi),[26] kao i za one alave devojke, proždrljuše, kadre za

jedva uzdržanog krika u pesmi *Обклада момка и девойке:* ». . . О юначе обрнисе к мени, / Мртвога те майка обртала; / Загрли ме усалети руке, / Пољуби ме изтрулати уста, / Уедиме изпали ти зуби« (*Мала простонародньа славено-сербска песнарица,* издана *Вуком Стефановићем. У Виени, 1814,* — br. 54; v. *Sabrana dela Vuka Karadžića,* knjiga prva, priredio Vladan Nedić, izd. *Prosveta,* Beograd, 1965).

[21] »Svake noći san mi je dokara, / Da me zgara i u snu umara, / U naručje zagrli me celog, / Pripije me ispod vrata belog, / A ja baksem i ja se junačim; / Pod pazuhe ruke joj zavlačim, / Al' kad pljusne ispod šesetaka, / Mirisava jara iz nedara, / Ponesem se jadu da dojanim, / Ponesem se, pa se obeznanim. / — / Obamirem, ali ne umirem« (*Boli bez prebola).*

[22] »Jesen stiže, dunjo moja, / Jesen rana! / Od jeseni do jeseni / Sve se selo već iženi, / Dunjo moja, beži meni, / Ne varaj jarana! / . . . / Mladost prođe, dunjo moja, / Mladost rana, / Ja te dušo željan osta, / Čekanja je bilo dosta, / Beži meni, o jeseni, / Ne varaj jarana!« (*Jesen stiže).*

[23] *Saća i njezine gaće (Srpske narodne pjesme, I,* br. 714): ». . . Tu je Saća gaće prala, / Gaće prala pa zaspala; / Prikrade se mlado momče, / Te ukrade Saći gaće; / Saća skače preko bašče, / Ona traži gaće svoje: / Ko ukrade gaće moje? / Spopale ga muke moje! / Nije meni gaća žao, / Već ja žalim za učkurom: / Vezla sam ga tri godine, / Uvezla sam tri dukata . . .«

[24] *Muha i komarac,* isto, br. 716.

[25] *Što mora biti, biti će* i *Starac djevojke ne ostavlja* (isto, br. 394. i 603).

[26] »Ja poseja gra po dolu, / Ne obiđo za tri leta, / Za tri leta, za četiri; / Kad ja odo da obiđem, / Al' u grau devojčica, / Prevrnu je, obrnu je, poljubi je. / O radosna u gra pošla! / Poljubljena kući došla! / . . . / Ja poseja gra po dolu, / Ne obiđo za tri leta, / Za tri leta, za četiri; / Kad ja odo da obiđem, / Al' u grau babetina, / Obrnu je, prevrnu je, / Prevrnu je, popljuva je, / Pa je turi u koprive. / O radosna u gra pošla! / Popljuvana kući došla! / Ž'o se babi učinilo, / Ode baba u brdine, / U brdine u doline, / Da nabere kostoloma, / Kostoloma, vratoloma, / Pristavila u lončiće, / Lončić krči, momak trči, / Ka'no pašče preko bašče. / Kad je bio blizu dvora, / A on babu dovikuje: ‚Otvor' vrata sedmakinjo, / Materina vršnjakinjo'. / Al' mu baba odgovara: / ‚Počekaj me, kurvin sine, / Rasplela sam rusu kosu, / Rusu kosu, do pojasa. / Kad mu vrata otvorila, / Ognjištu ga domamila, / Očima je zažmurio, / Dok je babu poljubio; / Kad to baba opazila, /

večeru ili užinu da prožderu pola sela.[27] On je daleko (tačno onoliko koliko je to i građanstvo njegovoga vremena) od jezika momka koji tužaka devojku njenoj majci, i koga je *čuo i zabeležio* Vuk: ». . . Nije, kučka, ni vidila prelje, / Veće ide s dikom u šiškanje, / *U šiškanje, u vraško sigranje*«,[28] a još dalje je od oboesvetilačko-oslobođavajućeg humora izvornika kola seljačke patrijarhalnosti, kao do mašte pobunjene erotičnosti (erotičnosti koja se glađu, pobunom, među zidovima stvarnosti, rascvetava u maštu), koja provaljuje granicu dozvoljenog i nedozvoljenog, sve do poništavanja granice mogućnog i nemogućnog, uzdižući se, poetski neodoljivo, i zadivljujuće, do fantastično-humorne nadrealnosti.[29]

On je seljak bez mašte, ili bezopasan seljak: seljak bez »crvenog bana«, koji se nikada neće naći u kolu u kome se peva (*zajedno s »romim Vukom«,* naravno): »Opa cupa / Pod njom

Žarilom ga izvijala, / Pa mu onda besedila: / ‚Idi sada, kud ti drago! / Dosta meni što si doš'o / I ljubio, što s' pljuvao'« *(Babina osveta; Srpske narodne pjesme, I,* br. 480).

[27] ***Moma, koja malo večera*** (isto, br. 708): »Sinoć moma dovedena, / Malo večera, / Malo večera: / Devet pogač', deset sira, / Osam volov', sedam krava, / Šest ovnova, šest gusaka, / Četir' patke, tri goluba, / Dvije tice jarebice, / Jednu ticu prepelicu, / Ticu gospodsku, Ticu gospodsku«.

[28] ***Nemoj, mati, kćeri verovati*** (isto, br. 774).

[29] Ovu humorno-fantastičnu nadrealnost, koju folklorna pesma dostiže u vrhunskim časovima sukoba erotskog nagona sa normom, otkriva tek nedavno objavljena zbirka ***Srpske narodne pjesme, iz neobjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića, knjiga peta, Osobite pjesme i poskočice, za štampu priredili Živorad Mladenović i Vladan Nedić, Srpska akademija nauka i umetnosti,*** Beograd, 1974. (Knjiga je štampana u 500 primeraka, »samo za naučnu upotrebu«; v. pesme iz ove knjige u izdanju: *Vuk Stefanović Karadžić, Crven ban, erotske narodne pesme, izabrao i priredio Blagoje Jastrebić,* biblioteka *Erotikon, Prosveta,* Beograd, 1979, tiraž: 10000 primeraka; tiraž drugog, fototipskog izdanja 20000 primeraka.) Sva silina ovoga oslobođenja mašte, sukobom erotskog nagona sa zabranom, otkriva se posebno tamo gde se javljaju isti motivi, kao i u zbirkama koje je pripremio i objavio sâm Vuk. Tako je u pesmi *Mija materina,* u kojoj se javlja motiv pesme *Moma, koja malo večera;* humor nadrealne hipertrofije ovde je, provaljivanjem zabrane, došao do razmera za koje ne zna *Moma, koja malo večera:* pošto Miji majka kaže da je niko neće uzeti, kad čuje šta sve može da pojede, »Skoči Mija kako lastavica, / Kučka prde kao magarica, / Ljuto Miji pišati prituži, / A kad pišnu, pas joj jebo majku, / Ode voda preko svega polja / I obori devet vodenica / I dvanaest stupa valjarica; / Vrag nanese trideset svatova, / Te na konjma jedva preplivaše; / Kad se posra, da joj jebem majku, / Tri je njive ona nagnojila, / Jedva svati na konj'ma prejaše / I konji se mlogi zaglibiše«. — Isto je i sa motivom iz *Babine osvete* (v. u knjizi *Crven ban* pesmu *Baba Todorina).*

rupa. — / Muči vraže, ko ti kaže? / Nije jedna, / Veće dvije«,[30] i koji nikome neće *da jebe* ni oca ni majku, a kamoli *guju u oko*,[31] ali će se, *i to upravo zato*, dok ore, naći na njivi kao na stranici najreakcionarnije školske čitanke koju građanstvo ove epohe podmeće deci seljačke sirotinje: »Znoj lije . . . / Neka lije / Lako mi je!«[32] To je nužna ideološka projekcija (ali i društvena konsekvencija) njegove autorepresivne idiličnosti. *Telo je neodvojivo od sveta:* nasilje nad telom (samonasilje), i u iskustvu Milorada Petrovića Seljančice, iskazuje se kao funkcija društvene represije, i kao ta funkcija produžava se. Ovaj seljak bez »crvenog bana« (kao sâm Vuk bez »sramotnih« reči, Vuk koji je gramatički pobedio M. Svetića [Jovana Hadžića], ali ne i moralno: nekakav Vuk, *nemogući*, koji je ipak usvojio Svetićevu kritiku, pa je prestao »да се безобразно и срамотно изражава, кое вређа чувство морално, и само приличи свињарима и говедарима, а не списательима, кои су учитељи младежи и народа«),[33] jeste seljak bez pobune, koji patrijarhalizam, kao patrijarhalnost bez »stidne« pesme, pretvara u funkciju nasilja, u stilu »didaktičke« totalizacije maksime *»Krpež pola sveta drži«:* »‚Krpež pola sveta drži', / I on ima svoju cenu, / Ne stidi se, ne ljuti se, / Na haljinu zakrpljenu. / — / Krpa krpu nek pokriva / Nek zakrpa bude trista, / (Što nikada baš ne biva), / Samo nek je svaka čista«.[34] To su »pobožne i poučne pesme«, koje je ovaj učitelj iz Krčmara, Ranilovića, Stojnika i sela Mladenovca, pisao za seljačku decu;[35] ali tu je i suština samoga

[30] *Poskočica; Srpski rječnik* (1818).

[31] *»Jebati, bem,* v. impf, beshlafen, futuo. Jebao bi guju u oko« (*Srpski rječnik,* 1818).

[32] U pesmi *Orači.* — Ovi stihovi našli su mesta i u poslednjem izdanju poezije Milorada Petrovića (*Izabrane pesme,* priredio za štampu Ž. A. Spasić, *Narodna knjiga,* Beograd, 1954), jer Petrovićeve pesme ». . . . zaslužuju da se njihov izbor pruži narodu i omladini« (*Beleška o Miloradu M. Petroviću).*

[33] *Утукь III. Езыкословный. О Езыку и правопису српскомь. Одь М. Светића* (1846); v. *Skupljeni gramatički i polemički spisi Vuka Stef. Karadžića,* knjiga *III* (1836—1864), *Državno izdanje,* Beograd, 1896 (str. 224).

[34] *Čistoća i odelo,* u knjizi *Rodoljubive pesme. Izdavačko i knjižarsko preduzeće Gece Kona A. D.,* Beograd, 1937.

[35] »Opet došle litije, Bože tebi hvala, / Opet ćemo slaviti, kraj puna astala« *(O litijama);* »Rodio se Božji sin da za ljude strada, / Ubogima uteha, ostavljenim nada« *(Na Božić);* »‚Pogledaj ga u obuću, pa ga pusti u kuću', / Tako vele ljudi. / Šta to znači razmisli / I dobro rasudi!« *(Čistoća i odelo);* »Je l' te pamet ponela, / Da drugog ucveliš / Pakosti ne daj se!« *(Na Božić);* ». . . Da pred prestolom božjim / Molitve očitamo, — / Danas je sveta nedelja, / Hajdemo, hajdemo, mamo!« *(Nedelja);* »O zablistaj vedra, čista i prozirna, / Dušo moja srpska i razvi

Seljančice: nije li njegov pastoralni idealizam ista ova *čistota* usred sveta u kome, sve više, *krpa krpu pokriva,*[36] u kome je pastorala stvar (i funkcija) građanskog nasilja nad seljakom, kao nasilja idiličnosti nad realnošću, u kome je i sâm Seljančica morao, — pod prezirom tog istog građanstva kome je služio, a sve ubeđen da spasava od njega seljačku igru, — da se oglasi stihovima: »Otežaše danci / . . . / Krpi liku na oputu, / Sve tanji opanci«?[37] On je pesmu tražio *kao »krpež« like dilberskoga ašikovanja na oputu sve tanjeg opanka,* i to od nekada slavnoga svog dozivanja (iz »duge noći o svetome Jovanu«), u kome još ima suze seljačke sirotinje (i »boemstva« iz seljačke *mehane):*

Veče dođe, svaki doma pođe,
Svaki doma, kud ću ja siroma?

Ja siroma, ti sirota draga,
Hajde, dušo, da sirotujemo,
Da delimo i noći i dane,
Da pevamo, kad plakat n' umemo

(Hajde, dušo, da sirotujemo), do iluzionizma koji traži gizdanje i kićenje, kao u folklornom izvorniku, ali koji dostiže, u najboljem slučaju, tugu kiča sa seoskih vašara (srce od šećera, ofarbano, s komadićem ogledala),[38] pretvarajući, najčešće, seljaka u lutku iz

oltare« *(Molitva),* ». . . Da celom srpstvu sloboda sine, / S nama je pravda, s nama je Bog« *(Srbinova molitva).*

[36] ». . . 35.000 seljaka, to jest 11% potpun proleter; 22% poluproleteri, čije je proletarizovanje samo pitanje vremena; 228 bogataša uživa toliko isto zemlje koliko i 34.000 sirotnih sopstvenika, 3.627 imućnih ljudi uživaju mnogo više zemlje nego li 85.000 sirotnih. 82% sopstvenika uživa samo polovinu (50%) obrađene zemlje; ostalu polovinu uživaju 18% bogataša. Zakoni računaju u sirotne sve one građane koji plaćaju ispod 15 dinara neposrednog poreza; takvih je danas 52,5% od celokupnog stanovništva u Srbiji« (Kosta A. Jovanović, *Blagostanje u Srbiji,* Beograd, 1902; navedeno po beleški koju je Skerlić objavio u istom broju *Srpskog književnog glasnika* u kome je štampao i svoju kritiku knjige *Seljančice,* i to, verovatno, ne slučajno odmah posle nje).

[37] *Jedne jesenje večeri* (u ciklusu *Seljaci;* ovaj ciklus objavljen je, u celini, tek u knjizi *Pesme,* 1927).

[38] ». . . Pod grlom joj niz bisera, / Moj biseru, / Grlo slađe od šećera, / Moj šećeru! / Na prsima sjajna puca, / Zlatne boje, / U prsima srce kuca, / Srce moje« *(Divna noći).* To je kult gizdanja iz folklora, uveliko zahvaćenog talasima dekadencije, u znaku jevtine »nirnberške« robe sa seoskih vašara. Šećer, »sjajna puca«, a ispod njih srce (»srce moje«), to je ova primitivnost folklora istiskivanog

vitrine etnografskog muzeja,[39] jer je tu već *Ilija čaršilija* (i u njega ». . . zlatne kuke / Prikačuju pačaluke, / A pundžuke, još za malo, / Cakle kao ogledalo, / I po selu baš se čuje: / Na njima se ogleduje. / Hm!«),[40] i jer se, između dva ritmovanja seoskoga idiličara Seljančice, još na samim njegovim počecima, može da čuje: »Biće popu, biće kmetu, / Hvala Bogu, berićetu; / Rudi . . . rudi . . . klas: / Razdaćemo svakom svoje, / A sigurno biće proje, / Biće i za nas!«,[41] pa kao da idiličarska pesma patrijarhalizma Milorada Petrovića i nije ništa drugo nego pokušaj da se ritmom igre nadviče ova svest »Biće i za nas«, u nostalgiji za patrijarhalnim svetom kao za svetom izgubljenoga raja ili, svakako, kao za svetom u kome je *»Usred zala pesma carevala«*.[42]

Sve su to uzaludni pokušaji Seljančice da, »usred zala«,[43] čuje kako pesma frule još caruje: da »krpežom«, nekako, poveže

sve više na periferiju tvoraštva i kulture, kao i sâm seljak, osuđen na sirotovanje i upućenog na najniži sloj malograđanstva, na pijaci. Zato u ovome kiču ima neke dirljive uskraćenosti, koju podržava nespretnost stihovanja: »Ja ću teb, ti men uroči, / Nek nam mrak padne na oči!« (*Kiti se momo),* i koja može da zrači čak i na nivou poetike vašarskih ogledala: »Sitna kiša sitno pada, / Da li mi se draga nada?« (*Sitna kiša).*

[39] »Konja jaše mlad đidija / vrana hata, / Na konjicu takum sija / sav od zlata. / Na đidiji kabanica / od samura, / Na prsima tri puceta / od biljura . . .« (u pesmi bez naslova: *»Konja jaše mlad đidija . . .«).*

[40] U pesmi *Hm!* (u drugom izdanju knjige *Seljančice).* To je folklorno gizdanje i kićenje u doba seljaka »čaršilije«: *folklor pod senkom čaršije,* koja ga karikaturalno izvitoperava, kićenje što izaziva Seljančicu da svaku strofu ove svoje karikaturalne deskripcije završi sumnjičavim *Hm!.* »To ‚hm' koje našeg junaka prati kao senka na kraju se, međutim, okreće kao oštrica protiv ‚nas', tj. posmatrača, okoline, sela, jer je ovo, uprkos svemu, prinuđeno da se takvim Ilijom ponosi, pošto se on — obogatio: ‚U Ilije kesa puna, / Jandžik kao dva somuna. / Naš je Ika naša dika. / Zbog jandžika, zbog jandžika! / Hm! . . .'« (Dragiša Vitošević, *Srpsko pesništvo 1901—1914,* knj. II, izd. *Vuk Karadžić,* Beograd, 1975).

[41] *Rudi . . . rudi . . . klas*

[42] » . . . Nekad bilo, sad se pripoveda, / U svitanju u pozorju ranom: / Slatka pesma sretala se s danom, / Srpskim lugom, livadom i sadom, / Na počinku i sa trudnim radom, / U sred zala pesma carevala, / Nekad bilo, sad se pripoveda. / — / Šumi borje, ponoćno davorje« *(Ponoćno davorje, I).* — Isti ovaj patrijarhalistički konzervatizam, što oglašava konačan poraz, javiće se, nekoliko godina kasnije, i u stihovima poraženog pesnika deseterca, D. J. Filipovića: »Puste su bašte gde su majke / Sadile srpsko cveće. / I skorih dana, starino moj, / Bosiljka biti neće« *(Starinski zvuci;* v. u knjizi D. J. Filipovića *Rodoljubive pesme,* Beograd, 1938).

[43] Usred zala: treba li znati i to da je vek proveo sa Ružom Knežević, ćerkom Kola Kneževića, streljanog posle Timočke bune?

»frule zvon« sa selom iz kojeg se, istovremeno, čuje glas birova: »Kup'te danak, naređuje / Kmet i vlas'!«[44] Ovde, »krpež« ne drži ni pola jednoga jedincatog stiha (a nekmoli pola sveta); ovde, uzaludno je pokušavao Milorad Petrović da potopi živi svet u strah od noći, koja ga »zgara«: »Ne kabulim što ne imam para, / Ni mukajet nisam za dinare«;[45] svet dinara pobeđivao je ovaj strah od noćnog buđenja erotike (nije se plašio, naravno, ni od ovih, romantičarsko-sevdalinskih, turcizama), pa je Milorad Petrović, u toj istoj noći, umesto dilbera i dilberke svoje patrijarhalistički stilizovane pastorale, ugledao *poslanika* koga u selo prate *žandari* (a seljaci ga, u znak zahvalnosti, dižu na »kelneraj« seoske mehane),[46] *gazdu* koji je bio najpre crkvenjak, a zatim crkveni tutor, kmet i, najzad, poslanik,[47] *korumpiranu seosku vlast* koja za svoj »personal« traži od seljaka veće plate,[48] *popa,* koji je, »dok zvono na molitvu glasi«, » . . . zašao pa kandila gasi«.[49] To su pesme u ciklusu *Seljaci,* koji je zamišljen, očito, kao realistička antiteza romantičarsko-idiličnom ciklusu *Seljančice,* i na koje je Seljančicu podstakao, svakako, i primer Janka Veselinovića, i kritika (u prvom redu Skerlićeva), koja mu je zamerala što ne daje potpuniju viziju sela, ali su one, ipak, u prvome redu delo neizbežne agonije njegovoga idiličarskog patrijarhalizma.[50] Ako su *Seljančice* imale da budu pesme

[44] »Sa Livade pesma brují, / Divan sklad, / Zvonca zvone, domu hita / Čobančad. / A kroz selo birova se / Čuje glas: / ‚Kupte danak, naređuje / Kmet i vlas'! / Iz daleka razleže se / Frule zvon, / Neka cura tek prošapće: / ‚Da l' je on?' . . . « *(Veče na selu).*

[45] » . . . Ne znam šta je jazuk od drugara, / Ni dumbara, k'o za sve bećare. / Nisam željan vranca ni ždralina, / Crna oka ni crnoga vina, / Ni strašljivac nikad bio nisam, / Zna me selo, znam i sam koji sam. / Ne bojim se čini ni utvara, / Al' se bojim noći što me zgara« *(Boli bez prebola).*

[46] *Naš poslanik:* » . . . I naš je Krsman držo divno slovo, / I pričao nam o svojemu radu, / Činovnike je na sva usta psovo, / I blagosiljo patriotsku vladu. / — / I obećo nam šta je koji hteo, / Zahvalan narod nije bez halala, / Tri puta ga je na kelneraj peo, / I vikao mu: ‚Živeo i Hvala!'«

[47] U pesmi *Polako.*

[48] *Jedna sednica*

[49] *Jutrenje*

[50] Skerlić je u svojoj *Istoriji* napisao da je M. Petrović, posle knjige *Seljančice,* »pokušao da opeva seoski život i sa neidilične i nepoetične strane, i u tom pogledu idući za primerom svoga učitelja Janka Veselinovića«. Međutim, na Petrovića je (u agoniji njegovoga idiličarstva) nesumnjivo najviše uticao sâm Skerlić, koji ga je, u prikazu *Seljančice* (1902), kritikovao za vidik što »ne ide dalje od seoske crkve«, za preteranu »optimističnost«, ali i za *monotonost.* Skerlić je verovao da se u ovoj monotoniji ogledaju seljački život i obzorja (knjiga *Seljančice* je »monotona kao obzorja i život seoski«), ali da je to i zato što

ljubavi bez sveta, pesme u ciklusu *Seljaci* imale su da budu pesme *sveta bez ljubavi:* svet je ovde *tematizovan,* zadržan na nivou »slika«, koje ne samo što ni najmanje nisu »interesantne« nego su i svojevrsni izraz potpunog samobjektiviranja Milorada Petrovića, sve do nepostojanja. Okretanje svetu nije ovde okretanje telu, pokušaj vraćanja tela verbalnim ritmovima koji su, u epohi *Seljančice,* zvučali na samoj granici bestelesnosti, nego je to, ovim svođenjem sveta na »slike« površne realističko-satiričke deskripcije (sa standardnim motivima iz »seoske« pripovetke ovoga vremena), čak i veće udaljavanje od tela, dublji, i porazniji, raspad jedinstva tela i sveta: tu nema čak ni onoga ritmovanja koje, u svojoj samodovoljnosti, pokušava da opstane kao nekakva *zamena* za telo. Nema, čak, ni najslabijeg odsjaja negdašnjih metričkih kombinacija M. Petrovića. To je »zbogom« koje Seljančica pokušava da kaže selu svoje patrijarhalističke pastorale, otkrivajući (sa ogorčenjem, sa gađenjem) sebe kao čoveka koji je dugo »jedno osećanje *krio*«, kome je dojadilo selo, sa njegovim brigama, poselima, i intrigama (ali i sa njegovim prolećem i letom), jer on dobro zna »šta su ljuto ugrožena prava« i jer se »nagledao razbijenih glava«,[51] ali to je i »zbogom« svakoj poeziji.

su »ljubavni osećaji« ono »glavno« za Petrovića, da mu je *zbog toga* »selo bledo, dekoracije neizrazite, okvir neprimetan« (»Ljubavni osećaji bili su za pesnika glavno, on je samo njih osetio i izrazio, *zbog toga* mu je selo bledo, dekoracije neizrazite, okvir neprimetan«). Osim toga, to je neka »primitivna (!) ljubav«, ali u nekakvome apstraktnom selu (»Mi vidimo svet koji sve vreme, i dane i noći, provodi u nekoj primitivnoj ljubavi, samo ne osećamo dovoljno da se to zbiva na selu u opšte, u srpskom na po se«). Nesposoban da porekne monotoniju produbljivanjem »primitivne ljubavi« (njenim oslobođenjem od idiličarske represije, koja je, ovde, jedini uzročnik monotonije), i da se tako vine do istine seljačkoga »obzorja i života« (koji je monoton, kao i kolo, samo za onoga koji je *izvan njega*), Petrović je očigledno pokušao da sledi Skerlićev putokaz, ali tako što je jednostavno odbacio »ljubavne osećaje«, dobivši, u naknadu, svoje »slike« sa sela, u kojima nema idiličarske »optimističnosti«, ali ni poezije. Te »slike« nije mogao ni Skerlić da nazove pesmama, ali je rekao, ipak, u *Istoriji,* da su to »interesantne slike sa današnjeg srbijanskog sela«, a da nije ni primetio da je ritam Petrovića Seljančice (ono što je bilo najznačajnije kod njega, i što je i sâm isticao) prosto iščezao u ovim »slikama«, a kamoli da se upitao o stvarnom poreklu i značenju ovog zamenjivanja ritma slikom. (Uopšte, on je u *Istoriji* prema Petroviću blaži nego u kritici iz 1902, koja se završavala paradoksalnim uzvikom: »*Seljančice* se daju čitati, to je knjižica *od vrednosti,* ali koliko je sve to daleko od prave poezije!« Očigledno, to više nije Skerlić iz 1902.)

[51] »Dosta sam guto svež vazduh i pio / Vodu sa bistrih planinskih izvora, / *Dosta sam jedno osećanje krio,* / I s godinama nanizao bora, / Dosta, na svome

Osuđen, još posle drugog izdanja knjige *Seljančice,* na puko trajanje, pod prezirom: »Ova se luda rodila na teme, / O, al' ga je pregazilo vreme!«, od kojeg je pokušavao da se odbrani uveravajući sebe da je, ipak, »u pravu«, on nije bio samo osuđen na komiku autokarikature u koju se izrođavala njegova tragedija: » . . . Čujem, al' ja znam da sam ja u pravu, / Tad' se tako u sebe udubim, / Dođe mi samoga sebe da poljubim, / Jer ja znam dobro da sam ja u pravu«,[52] nego je bio osuđen i na »krpež« ovoga stihovanja realističkih »slika« sa sela, sa prizvucima opozicionarstva, nesumnjivog, ali konfuznog i nedovoljnog da ga spreči u stihovanju pozno-romantičarskoga patriotizma: »Genije se Srpstva budi iz teškoga zaborava«.[53] Pokušavao je, uprkos tome što zna »šta su ljuto ugrožena prava«, ovaj pozno-romantičarski patos da poveže sa svojim »pastoralnim« pesmama: da na sceni *Narodnog pozorišta* u Beogradu prikaže, u istoj večeri, Hajduk-Veljkov boj sa Turcima i devojke koje pevaju svoja »ljubavna

negda vedrom čeću, / Moram da kažem ‚Zbogom' svome selu. / Ja više nisam zadovoljan njime (!), / Ni ovim *uskim monotonim krugom,* / Sit sam seoskog i leta i zime, / Praštam se evo i s poljem i s lugom. / . . . / Ne čujem više dvojnice kad cvile, / U predvečerje leta nagizdana, / Osećam samo kako dani mile, / I kako trajem od dana do dana. / . . . / Ja *mrzim prazne sedeljke* i sela, / I zimske noći pokraj kazanica. / Sit sam seoskih govora i briga, / Znam šta su ljuto ugrožena prava, / Naslušao sam se odvratnih intriga, / I nagledao razbijenih glava . . . « *(Selidba;* v. u knjizi *Pesme.* — Kurziv R. K.)

[52] *Ja; Pesme.*

[53] ». . . Ima l' koga da ih slavi, ili pesmom da ožali? Da ožali kosturnicu Otadžbine Srbinove, / Da proslavi prošlost srpsku, ta ih prošlost na to zove / . . . / Il' je porod tako truo, nezahvalan i bez žara, / Il' je vere ponestalo, Bogomolja i Oltara? / . . . / Nije . . . nije . . . preda mnom se božanstvena slika stvara. / Stani, sliko, da te gledam, divna sliko sa Mišara! / Stotinu sam leta ček'o, i stotinu ljutih zima, / Te da kliknem k'o nekada: ‚Ima Srba, ima . . . ima! . . .' / I gle sada, sliko slatka, moji snovi već su java, / Genije se Srpstva budi iz teškoga zaborava . . . « *(Mišar, 1. avgusta 1906. god., spev, u spomen stogodišnjice od mišarske pobede, Izdanje uredništva »Novog pokreta«,* Beograd, 1906). — To je, takođe, i pokušaj obnove epskog deseterca (»Što se ono Sedmovrata Žiča / U ponoći sjajem presijava, / Il' je bdenje il' je vaskresenje, / Il' se nova glava krunisava . . . / Nit' je bdenje nit' je vaskresenje, / Nit' se nova glava krunisava; / . . . / Već ustaju mrtvi iz grobova / da razbude praunuke mrtve« (*Vaskresenje,* u knjizi *Vaskresenje,* Beograd, 1908). Patos ovoga poziva na »vaskresenje« (»Ustajte, mrtvi, na svečano bdenje / . . . / Ustajte mrtvi, mi palimo sveće, / Na grobovima znanim i neznanim, I užižemo tamnjan pred raspeće, / Na grobovima još ne opojanim, — / Ustajte mrtvi, mi palimo sveće!«, — *Ustajte mrtvi,* u istoj knjizi), sa osnovama u romantičarskom patriotizmu, kao da će se uliti, kasnije, u patos pesnika golgotske mitologije (pa i samoga Milutina Bojića).

priželjkivanja«, da izmiri romantičarsko deklamovanje i svoje ritmovanje, u stilu »komada s pevanjem« (i muzikom), što je sve završavalo u »mešavini« stilova, i epoha, u »neharmoniji motiva«, kao nekakav promašeni »dramski potpuri«.[54] Ali, zar nije taj »dramski potpuri« u stvari onaj »krpež«, na koji je, kao na tehniku egzistencijalnu, ali i tehniku duhovnu, osuđen ovaj seljak kome građanstvo dozvoljava da na *njegovoj* sceni bude glavni junak samo kao junak ovoga »potpurija« romantičarskog patriotskog patosa i pastoralne igre, tog »potpurija« dostojnog, međutim, jedino sažaljivog podsmeha toga istoga građanstva?

Mrtav u četrdeset šestoj godini života (1921, na beogradskom Mihailovcu), on je ispraćen (i to od onih koji su ga svojevremeno prezirali), s uzdržanom blagonaklonošću, kao pesnik koji je, »kada se vršila jedna mnogo dublja i stvarnija obnova naše poezije, (. . .) vraćanjem na primitivna i zdrava osećanja dao svoj udeo u jednome pokretu i progresu naše umetnosti«, ali koji je, docnije, »ušao u dnevne listove i političku borbu, za koju nije imao smisla; predao se jednom burnom i nerazumnom životu, kao Janko Veselinović, i upropastio svoje zdravlje i svoj, može biti, i suviše rano sasušeni talenat«.[55] Ali, gde su korenovi i tog »burnog i nerazumnog života« i te »političke borbe, za koju nije imao smisla« (!), ako ne u

[54] To je *Čučuk-Stana, komad iz srpskog života,* u tri čina (1907, s muzikom Stevana K. Hristića). U *Čučuk-Stani,* »ne mogući spustiti jedan ozbiljan i poznat istorijski tip u (. . .) naivnu arkadijsku situaciju, (. . .) pisac je dao jedan dramski potpuri. Da mešavina bude veća, pored tih nepomirljivih motiva, u *Čučuk-Stani,* zanemarene su razlike dva vremena, a verovatno i dva kraja. / I tako, na kraju idiličnog prvog čina, u kome današnje šumadijsko selo predstavlja krajinsko Sikole iz Prvog Ustanka, sred devojačke pesme, ljubavnih priželjkivanja i lakrdijanja Veselina birova, pisac dovodi na pozornicu boj Hajduk-Veljkov s Turcima. (. . .) Ta neharmonija motiva u toliko je uočljivija, što ih pisac s nejednakom snagom razvija. U idilskim slikama, (. . .) pesnik *Seljančica* iskrenošću i izrazitošću ne ustupa najboljim primerima te vrste; u romantičnim scenama s Hajduk-Veljkom i bećarima, ton je bio deklamatorski, proza bezizrazna, stihovi rđavi, epiteti banalni, slikovi katkad nemogući« (Milan Grol, u prikazu izvođenja *Čučuk-Stane* u beogradskom *Narodnom pozorištu, Srpski književni glasnik,* 1907, XIX, 7). — (Pre ovoga, izvođen je još jedan Petrovićev komad s muzikom i pevanjem, *Mladost,* 1904; kompozitor Boža Joksimović.)

[55] *Milorad M. Petrović* (nekrološka beleška, potpisana D.), u Pandurovićevom časopisu *Misao,* 1921, knj. VI, sv. 1. — Beleška se završava rečima: »Milorad Petrović je, ipak, bio jedan talenat koji je, sasvim verovatno, znatno oštećen do krajnosti nesređenim i izopačenim prilikama u našem društvu i našoj književnosti«.

patrijarhalizmu, koji je ovome čoveku upravo uskraćivao »primitivna i zdrava osećanja«, onako kako mu je uskraćivao telo? Poneki lirski akcenat, kojim i danas može da zatreperi u sluhu pesma ovoga seoskog učitelja, nesumnjivo potvrđuje pesnika u njemu, ali to je sve do čega je mogla da stigne njegova uludo razigrana reč bez tela.

Vladimir Pitović

I Vladimir Pitović poverovao je: da je s pesnikom svršeno. Pesnik je postao suvišan. On pripada prošlosti. Kao što će potoke i slapove šumne, prozirne, svet sadašnji da pretvori »u vatove i volte«, tako će od pesnikove krvi on da stvori »naftu i ulje«.[1] Ali ovo zloslućenje nije u pesmama Pitovićevim odjeknulo ni jednim jedinim novim naglaskom: ne samo što je on sačuvao stare ritmove i, čak, standardnu igru akcenata (po obrascu trohejske sheme, i u kombinacijama troheja sa daktilom), nego je čistotu te igre, akcenatske, dovodio do shematičnosti osnovne svoje knjige, čiji naslov *Za ritmovima* možda otkriva da je i sâm Pitović znao: da je sve, u njegovoj poeziji, težnja za ritmom, ali ne i oslobođenje, stvarno, tog ritma.

Ili je Pitović slutio drugo: da su ritmovi koje je on tražio nenalažljivi? Kakav je ritam on hteo? Ali koji ritam može da traži čovek velike introvertovanosti, onaj koji se povlači u svoju sobu (čak i onda kad pevuši o pejzažima), među četiri zida, onako kako se on povlačio? Vladimir Pitović je pesnik povlačenja bića u senku, u skrovitost. On je pisao: »Što znadoh — rekoh. / Ćutanja stekoh / Sad slast. / — / Već čilim. / — / Lagano čilim / iz juče, iz danas, — / a sutra?«[2] Ali, šta je i koliko je znao,

---

[1] *Poruka*, u knjizi *Pesme*, izd. *Francusko-srpska knjižara A. M. Popovića*, Beograd, 1940.

[2] *Zapis*, u knjizi *Za ritmovima*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1964.

mi ne znamo. Od nas je to sakrio, onako kako je sakrivao od sebe. U poeziji njegovoj ništavno je znanje, a oseća se svuda žudnja za ćutanjem. Ćutanje je slast, jer je slast ovoga iščiljavanja »iz juče, / iz danas«: iz sveta, ali i iz sopstvenog sećanja, iz prostora i vremena, čak i iz zvuka. Ponekad se učini da je, zatvoren u sobu (gde se predavao toj neodoljivoj slasti ćutanja?), on pisao stihove tiho, zaveren tišini, kao kada se muzicira; u *kamernome* Pitoviću ima, nedvojbeno, nečega od kamernog muzičara. Ako on muzicira, to je kamerno muziciranje koje, međutim, nikada neće znati za brže i intenzivnije ritmove. Ako traži zvučanje, to je zato što hoće tišinu, kao nekakvu suštinu zvuka. U tišinu ne ide li se zvukom? Nije li tišina ono *drugo* zvuka što se oslobađa, zbog toga, samo zvučanjem? Zvuk treba da odzvuči tišinu; pevanje treba da dopeva ćutanje. Zvučanje zvuči protiv zvuka. Je li vernost zvuku lažna? Sasvim je lažna, svakako, Pitovićeva reč, iz koje prosjaktava tako neporečna infantilnost (bolećiva, trepetljiva, na granici plača, čak): »Ja ću da umrem ako ti meni / ne kažeš reči; ne kažeš reči / tople i meke, okrugle, bliske«.[3] Neće on da umre, nikako: neće on reč, ne čeka on da mu se ta reč »kaže«, nego hoće (ovako plačevno-infantilno ucenjujući: »Ja ću da umrem«) ovo »meko«, ovo »okruglo«, »blisko« reči, ali u kome se reči gube, u kome svako kazivanje prestaje. To je mekota, i okruglost, koju sanja ova infantilnost, ona koja bi svaku reč da pretvori u majčinu dojku na usnama, na obrazu; mekota i okruglost ćutanja, u polubudnosti naslade samogubljenjem, regresijom u detinjstvo kao u slabost, ali koja je jemstvo tihe unutarnje sreće, jer je zaštićenost. Biti slab, da bi se bilo zaštićen: da bi čovek, zahvaćen talasom regresije, bio tešen, da bi nalazio reči utešne, ili melemne (kao one koje je ovome pesniku pričala njegova baka);[4] govoriti, posle detinjstva (posle te bake, dakle?), kao sama ta

[3] *Nokturno, III; Za ritmovima.*

[4] V. u knjizi *Pesme, Stranice iz dnevnika, I: Baka:* »Kroz naočari tiho se smeši / na igle valjda, spletuć' ih vešto. / . . . / A moje srce večito greši, / tišti ga, muči beskrajno nešto; / navek ga mora neko da teši / pa smišljaj, bako, meleme vešto!«; takođe u knjizi *Za ritmovima, Stihovi za staramajku:* »Za šapat njihov zabrađen u crne šamije, / za očenaše nečujne da ospice nemaju ožiljke, / i grom da spali Koreje kao zmije, / za sva podušja, i sve bosiljke: / stih jedan. / — / Stih mali, ko ptiče što izviri / iz meka gnezda na sunce topla dana / da im osmehom oko uokviri / i usne krene, dva lista smežurana«.

baka: biti baka (staramajka) samome sebi: šaptati ove okrugle, meke, reči, sebi na uho, sasvim tiho. Muzicirati za samoga sebe, što je mogućno tiše: zar neće da nas pretoče u ulje, u naftu? Neće li, pesnike, da nas iskorene, zajedno sa našim srebrnim šumama? Ne smeraju li, dok mi ovako, između četiri zida uboge svoje sobe, muziciramo, na to: da nas isele?

Napuštanje, to je za Pitovića vrhunski udes; i to napuštanje *sobe,* ono koje je on predviđao, sa užasom što je za čas prekinuo njegovo kamerno muziciranje, da bi video: »Koščate šake surovo iznose stvari: / stolove mrke, kovčege teške, velike. / Sve nose, samo ostaše klinovi stari / i mesta tamna tu gde su se smešile slike«.[5] Tu se Pitović našao blizu pričanja; ali, upravo u ovim redovima najveća je slikovitost do koje je on došao, najviša mera njegove sposobnosti za čulno-slikovitu konkretizaciju osnovnoga svog opsesivnog motiva: zahvaćeni udesom napuštanja, mi ćemo napustiti svoju sobu (u kojoj smo bili zajedno sa precima, ali u kojoj smo i tako tiho muzicirali!), a iza nas, kao iza ovih slika lica što su se nekad smešila, ostaće samo ti jalovi klinovi i ta »tamna mesta«. To je proganjalo ovoga pesnika, — ta »tamna mesta« *iza* lica koja se smeše. Ali on nije prestajao da se smeši. Ostajao je to lice koje se smeši, lice iza kojeg čeka, uporno, to »tamno mesto«. Istina, u nekim svojim nokturno-trenucima, on će pokušati da progovori o ovome »tamnom mestu«: »Svud oko mene prazno ništa, / već ne smem da se molim Bogu; / pretvorili nas u grobišta / da budem dobar sad ne mogu. / — / Sram je nad sobom da zaplačem, / i ljubav nežnu reč da reče; / pevati treba — kažu — jačem, / a stid je duša kad zapeče«.[6] Istina je: on nije pevao »jačem«, ali ne samo onome izvan sebe, u svetu (onome koji bi krv pesnika u naftu da pretvori?), nego ni »jačem« u samome sebi (onome pobune ili, bar, očajanja): ako se nije bogu molio, on se nije usuđivao ni da zaplače; neki *stid* uvek je tamo gde je suštinski Pitović, stid, ustručavanje, snebivanje, kojima se razliva njegov tihi, i kao zbunjeni, osmeh, njegovo smešenje lica još na »tamnom mestu«, smešenje *preko* ovoga »tamnog mesta«, smešenje, zbunjeno-molećivo, praštajuće, i koje, u isti čas, kao da je i molba za oproštaj, izvinjavanje (koje ne ume da dođe do reči), obećavanje (još dalje od reči), da se tu, gde se zateklo, neće zauzimati odviše mesta, da se neće biti preglasan.

[5] U pesmi *Napuštanje; Pesme.*

[6] *Varijacije, I; Pesme.*

Nežnost Pitovićeva je ta *zbunjeno-osmehnuta nežnost,* ta suzdržanost, to samopotiskivanje, do neraspoznavanja: ako se to lice ovako smeši, to smešenje nenametljivo, bez otpora, kao da se *preliva* preko svih crta njegovoga lica, ali, polako, i preko svih oblika u kojima se zadržava neposredno-egzistencijalno iskustvo: sve iščezava, na putu ka tišini, sve se blago ritmuje, bez iznenađujućeg obrta, bez nenadziravane mašte; rubovi slike rastaču se na mlakom, nevidljivom plamenu ovog osmehivanja, linije sveta gube se, utapaju u linije unapred predvidljivog, trohejskog, i daktilo-trohejskog, standardno rimovanog ritmovanja, u ovom kamernom muziciranju koje gasi svetlost, koje nas uranja u tamu tihe radosti skrivenosti u kojoj čovek drsće kao ptica (ptica bez koje nema neba ni jedne pesme ovoga sobnog pesnika): »Radosti daj mi, tihe, male — / ta gnezda skrita ispod pruća«.[7] Vera u blagoslov koja šapuće: »Blagoslov biće tu, u meni«,[8] jeste vera u blagoslov ove »tihe, male« radosti: blagoslov samoumanjivanja, do neprimetnosti, do potpunog samo-utišavanja (tako da se ni dah sopstveni ne čuje): ne može li svakog časa da zazvoni, »stoglavo«, ona »ruka puna zvuka«, do panike: »Zvoni, stoglavo zvoni, / Zvoni bez ruku, bez malja«? Ko to zvoni? »Zvoni zlokobna zverka / sa dva roga / na kojoj leži ruka — čija ruka? / moja? / da li moja? / ruka puna zvuka / što krije šapat, krije reči — / šta će mi reći, dal bol? — / krije zvuk, / zvuk što me seče, zvuk što ječi«.[9] To je najpatetičniji, najmračniji (i, možda, najpoetskiji?) Pitovićev čas: ovaj *čas na zlo maštovite upaničenosti* (»zlokobna zverka / sa dva roga«), u kojoj ništa se jasno ne vidi, i ništa se ne razlikuje: ne samo što se ne zna, niti će se ikada saznati, tajna ovoga *fantazma* što je doneo »zlokobnu zverku sa dva roga«, nego se ne zna ni šta je moje, šta tuđe, ne zna se granica: šta je s ovu a šta s onu stranu »mrskih vrata«. Odakle *moja* ruka (ako je moja?), među dva roga ove zverke, ta ruka »puna zvuka«? Ali, nije li ruka »puna zvuka« ona *prekomernost* koja kao da je na dnu svakoga, i najtišeg zvuka, prekomernost koja, neprestano potiskivana tihim muziciranjem, kao da samo čeka čas da, izazvana nekom nesmotrenošću, provali krhke, neotporne zidove toga zvuka (te utišalosti), i da se, neodoljivo, slepom snagom stihije, u punoj bezobzirnosti,

[7] *U predvečerje; Za ritmovima.*

[8] Isto.

[9] *Iz moje sobe, I; Za ritmovima.*

kao zvonjava koja će sve apokaliptički preplaviti, demonijački rasprostre po svemu? »Mrska vrata« nisu samo između sobe i sveta; ona su i u samome zvuku. Dovoljna je, možda, i najmanja *neopreznost* pa da ona popuste pod pritiskom razarajuće stihije. Eto ih, tih »mrskih vrata«, u svakoj reči, u pregibu svakog akcenta, u unutrašnjim vibracijama svake dužine: kao neko besnilo, ili ludilo što, skriveno u njima, jeste mogućnost nepredvidljivog raspevavanja njihovog: možemo li, *Pitovići* s ovu stranu vrata, da budemo dovoljno oprezni, dovoljno sklonjeni u tihost, dovoljno smerni i neprimetni? Možemo li dovoljno da utišamo dah, zvuk svog koraka, da ona, ta mračno-stihijna prekomernost, ne provali iz kamernog našeg muziciranja, da probije zidove naše sobe koji, možda, i nisu od drugoga materijala već od tonova ovoga prigušenog, u tempu ujednačenog, muziciranja?[10]

Pitovićeva muzika je *arhitektura ove idealne kamernosti.* Ali ta, idealna, kamernost nije li tako ranjiva? Pitović je pokušavao da svira, u jeziku, tu kamernost, u epohi urlanja zidova što se ruše, u epohi razaranja ne samo kulture kamernog intimizma nego i svakoga realnog integriteta. On je pokušavao da nastavi muziciranje kamerne kulture, ignorišući istinu svoga-ne-svog sveta »zlokobne zverke« »sa dva roga / na kojoj leži ruka — čija ruka? / moja? / da li moja?«: sveta ovoga raspada integriteta i raspada identiteta, raspada sve do ovoga znanja o razlici svoga i tuđeg. Ovo: ». . . ruka — čija ruka? / moja? / da li moja?«, sâm je izraz raspada svesti o identitetu, provala dezintegracije u svest, u jezik: to je *ponavljanje* reči (tu samo dve reči: »ruka«, i »moja«), u stavu tvrdnje i u stavu pitanja, punog podozrenja u mogućnost ma kakve tvrdnje, ma kakvog odgovora, — vrćenje u krugu, zatvaranje govora u krug, sve uži; ali to je i izraz Pitovićevoga »za ritmovima«, izraz njegovoga otpora ovoj

[10] Nesigurnost je u svemu. Sve može da se izopači, neočekivano, u svoju suprotnost. Mi smo sami sebi nepoznati. Današnja ruka nežnosti sutra može da zakolje: »Tiho ruka na dragani spava, — / da li će joj ikad biti bolje?! / Al' kad sutra siđe zora plava, / ruka ova može da zakolje. / — / Ko dodirom sanja i tišina / prsti klize vrh voljene glave; / al' kad minu magle iz dolina, / prsti ovi mogu da zadave. / . . . / Zavitlaće smrti i osvete / ruke stiske što sad nose blage; / ruke naše dobre, ruke svete, / kobne, tajne, ruke naše drage« *(Ruke; Pesme).* — Da li su ruke, iz ovoga deseteračkog zloslućenja pre 1941 (koje podseća na deseteračke pesme kobi M. Panića-Surepa, napisane u isto doba), u predistoriji ruke na »mrskim vratima« pesme *Iz moje sobe, I?*

igri dezintegracije: to je sačuvani osnovni ritmički obrazac; ako ova svest o raspadanju identiteta onemogućava govor, osuđujući, ovako, na vrćenje u krugu, ponavljanjem reči, ona omogućava ponavljanje ritmičko: obrasci jedanaesterca, i dvanaesterca, sečeni i kombinovani, tu su sačuvani, kroz sva ova njihova lomljenja i povremena (sasvim neznatna) odstupanja, a trohej, kao osnovni metar, ovde odoleva. U časovima najveće upaničenosti, on se ne raspada, pravcem aritmije: on ulazi samo u igru sa daktilom: ta upaničenost ne ide dalje od daktila; *muklost* (ili nemost) koju ona obećava, završava tek produženjem nenaglašenosti samo za jedan slog (u daktilu, umesto u troheju), ali u okviru tonske metrike. U stihovima »Zvoni, stoglavo zvoni, / Zvoni bez ruku, bez malja« istovremeno je objava *da* zvoni, ali i ovo ujednačeno-ritmičko odupiranje disonantnosti i mogućnoj kakofoničnosti: prvo »zvoni« je, čak, sačuvani trohej; tek »stoglavo«, koje kao da produbljuje svest o ovoj zvonjavi (i, *kao,* sama ta zvonjava, ta opasnost, ta pretnja?), okreće se ka nemosti, ali samo za ovaj jedan slog nenaglašenosti daktila trosložnog »stoglavo«: vratiće se trohej ponavljanjem početnoga »zvoni«, sa lakoćom: obrazovaće se, dakle, bez napora, sedmerac (trohej, daktil, trohej), na putu ka sledećem stihu: »Zvoni bez ruku, bez malja«, koji je osmerac (dva daktila i trohej), u uznemirenosti koja vezuje reči u daktil (»zvoni bez«), pa makar i, — odmah posle ovoga, — preko kratkog zastoja, tu naznačenog i znakom zareza (». . . ruku, bez«), prema završnom troheju (»malja«), ali koja uznemirenost ni najmanje ne ugrožava osnovni obrazac ove daktilo-trohejske igre.

Kvantitativna nejednakost stihova, kao i različite (iako malobrojne, skučene) kombinacije daktila i troheja, ostaju suštinski zanemarljive: bitnost nije u njima nego u ponavljanju suštinski (kvalitativno) istog smenjivanja daktila i troheja, smenjivanja u kome najavljena »zlokobnost« nije i zlokobnost za osnovni ritmički obrazac ovoga smenjivanja: zla kob aritmije, koja ide preko ćutanja (nemosti), produžena je ovde samo za jedan jedini nenaglašeni slog, ali u okvirima daktila. »Zlokobna zverka« je *daktilski pripitomljena zverka:* u stihovima koji je objavljuju samo je ona daktil, kome sledi trohej, ometen daktilski samo jednom, onim »na kojoj«: sva pitanja kojima nadire svest dezintegracije, raspada identiteta, ne unose ni najmanji poremećaj u jednoličnо nizanje i dalje moćnoga troheja (»či-ja ru-ka? / mo-ja? / da-li / mo-ja?«), ujednačeno-pravilnim smenjivanjem naglašenog i nenaglašenog sloga, kao ujednačenim

dizanjem i spuštanjem. Identitet, ugrožen na ravni racionalne svesti, nije ugrožen ni najmanje na ravni metra i opšteg ritma stihova, tako da kroz sve promene, kombinacijama daktila i troheja, uporno se nameće osnovna shema metra i stiha, čak možda i više nego da tih promena i nema: te promene, tako nebitne, samo podržavaju svest o shemi koja odoleva njima, svest o ovoj shematičnosti.

Ta shematičnost je zao udes Pitovićeve poezije: stvar njegove nesmelosti koja zahteva ubogost i zato ističe obrazac. Nije to obrazac kao funkcija poetskog govorenja, nego gotovo suprotno: govorenje kao funkcija obrasca. Govor je tu muzički upravo kao govor »za ritmovima« obrasca; ali on nije poetski onoliko koliko ističe taj obrazac: onoliko koliko je svaka reč u njemu neuporedivo više jedinica ove shematski ujednačene igre akcenata nego (kroz tu igru) i igre čoveka i sveta, svesti i tela. Akcenti se gotovo *osamostaljuju* od samoga značenja reči (od samoga grča za značenjem), oni *zaglušuju* tragiku što pokušava da govori, onako kako trohej, u onome: ». . . čija ruka? / moja? / da li moja?« zaglušuje, sačuvanom svojom pravilnošću (kao sačuvanim svojim identitetom), svu grozu, svu ponornost svesti koja tu pokušava da progovori, a čija tragika neznanja ne samo što ne progovara jednoličnom trohejskom igrom naglašenih i nenaglašenih slogova, nego je tom igrom potiskivana. Ona se pretvara u zvučnu *arabesku,* ali velike shematske skučenosti: »Da li kanu? Da li planu? / — / Tanki zvon / niz tišinu / kradom minu, / tih i bon«[11] (po dva četverca, trohejska, u ukrštanju sa dva daktila, kao dva trosložna stiha, uz ukršteno rimovanje naglašenih i nenaglašenih slogova): *simetrija, a ne harmonija,* i to tim neumitnija što je harmonija nemogućnija: što je strah od »zlokobne zverke« (one »sa dva roga«) tu veći, strah da vrata sobe, u kojoj se muzički pokušavaju da »crtaju« ovakve arabeske, neće odoleti, strah koji traži »meku« (»okruglu«, »blisku«, »utešnu«, »melemnu«) reč, kao reč koja gotovo i nije izgovorena, od koje ne ostaje nikakvog *traga* (»Na mome uskom, mirnom putu, / gde vreme juri s malo traga«),[12] reč koja bi, svojom prostotom i tihošću, *premoščivala* sve mračne klance duše ovoga pesnika koji se, svojom *Prolećnom molitvom za reči,*[13] molio za

[11] *Nocturno, III*
[12] *Blagoslovi; Za ritmovima.*
[13] U knjizi *Pesme.*

»reči tihe, reči proste / da premoste / duša naših tužne, tamne, mrtve klance«, ali koja se, strahom od tih duševnih klanaca, pretvara u elemenat ove nemaštovite igre naglasaka. Od »prostog« se i ovde, u agoniji opštenja, usred iskustva sveopšte dezintegracije agonijskog čoveka (i pesnika) agonijskog sveta (i već na rubu katastrofe 1941), očekuje povratak izgubljene »bliskosti«: treba li to da se »uprostimo«, shemom ovakvih arabeski koje kamerno muziciranje svode na prve klavirske vežbe *iz Bajera,* ili *Černija,* da bismo tu, vraćajući se ujednačeno-prostim zvučanjem sa tih prvih, đačkih, vežbanja (i pod sopstvenim nadzorom kao pod blagim pogledom čuvarne staramajke?), ponovo našli tu izgubljenu bliskost, sve ton po ton, i takt po takt, u najjednostavnijim nizovima, pa bi preteća »zlokobna zverka« konfuzije, disonantnosti, raspada redova starih harmonija, mogla tako da se zadrži s onu stranu »mrskih vrata«?

U toj nadi (u »prosto« kao »blisko«) potražio je Vl. Pitović sviralu. Ali svirala je njegova zarobljenica shematičnosti: obrazac joj ne služi kao podloga za improvizacije (kojima bi on bio neprestano savlađivan), to nije konačnost koja se, improvizacijama, samoprevazilazi, otkrivajući se kao beskonačnost u neprestanom nadolaženju, — preko svih klanaca sveta i duše, — nego je to, ponovo, konačnost sheme izuzete iz sveta. Instrument što treba, preko svih »klanaca«, da poveže nebo i zemlju, razigravajući zveri i čoveka, mrtve i žive, ona se, ovim zaziranjem od svakog »klanca« i svakog ponora (od svakog otvaranja), pretvara u instrument sobe. To je *svirala u sobi* (kao ptica u sobi): instrument građanskog »enterijera« (onakvog baš kao na bezbrojnim slikama postsezanovskog slikarstva ovoga doba, koje gluvilo, puno prašine na izlišnim stvarima uveliko već izlišnog sveta, — ukočenim globusima, gipsanim glavama, praznim bokalima, dogorelim svećama, špilovima karata, komadima tkanine, zatvorenom knjigom, — pretpostavlja spoljnjem svetu, pretpostavljajući i samu *smrt,* — što sve te stvari, bez funkcije, pretvara u svoje simbole, — makar i najbeznačajnijem *napuštanju):* neka *dislocirana i zbog toga krajnje shematizovana svirala.* Potražiće ona »tajne niti u bezmernom krugu«, pa čak i izvesnu zagonetnost: »tajimo plaćne večne ruže tako«, ali melodiju njenu ni ovo *večernje* zagonetanje (večernje: jer se i ovde, u ovoj iscrpenosti duha, od večeri traži magija zagonetnog) ne može da spase od shematičnosti, da je oslobodi od zidova shematičnosti kao od zidova ovoga »enterijera«: »Sve satkalo se a ne znamo

kako: / ćutimo, znamo za beskraj i tugu. / Kroz senke prve što se ježe lako, / kroz tajne niti u bezmernom krugu / tajimo plaćne večne ruže tako!«[14] Nema svirale u toj melodiji, čak ni kada se ovaj jedanaesterac zameni osmercem, koji joj je bliži (i u očekivanju da će ova ravna, neigrajuća pustoš da se »zatalasa« prebijanjem male serije osmeraca na dva četverca, sa uskličnikom): »od plavetni neba sva sam! / — / Još u tvome srcu da sam / snih: da pustoš zatalasam — / svirala sam, / svirala sam!«[15] Ali *zato* ima jalovog podražavanja, *»na narodnu«:* »Od bore li čela moga, / od brižne li zar zenice, / il od luda srca svoga / uplaši se, begunice«,[16] u tihoj radosti, možda, zbog ove nenaporne igre naglasaka (koji, obrazujući stope, lako povezuju reči, — kao u daktilu, posredstvom onoga »li«: ». . . bore-li«, ». . . brižne-li«, — ili ih, još lakše, i još neranjivije, rastavljaju, trohejski, na slogove: »če-la mo-ga«; sve naglašeno pa nenaglašeno, gore i dole, ujednačeno, uspavljujuće), ali i u predavanju oslepljujućem i ogluvljujućem duhu *konzervatizma,* koji je ovde neumitan.

Taj konzervatizam neće se iskazati samo izveštačenošću ove enterijerske svirale (i ovoga »na narodnu«): sa duševnim jezgrom u strahu od sveta, od istorije, od »napuštanja« sopstvene sobe, — u kojoj se traži, u predvečerje, »plavet neba« ovakvom bezazlenom igrom akcenata, po starim uzorima, — progovoriće on i retorikom bogoslovske patetike (onom koja povišeni ton pridikovanja bezuspešno pokušava da izmiri sa domaćinsko-familijarnom, patrijarhalnom, bliskošću), o našoj zaslepljujućoj zanetosti »sjajem tuđeg bleska« i o Svetome Savi koji nas, međutim, »blago očinski kara, uvek tu, uvek prisutan!«: »Kako mi volimo Svetoga Savu! Kako se razvrežao on, u nama! Kako je pustio žile svoga duha, svoje dobrote i svetlosti do u dno naše ljubavi i duše! Nesvesni, zaneseni katkad sjajem tuđeg bleska, izgubljeni često u penušavoj površnosti svoga uzdizanja, u napornom otimanju da ga zaboravimo čak, — kako ga ipak nosimo u sebi, kako nas on nežno miluje, kako nas blago očinski kara, uvek tu, uvek prisutan!«.[17] Ako taj Sveti Sava nacionalno-romantičarskog konzervatizma nije potražio Pitovićev stih

[14] *Melodija za večernju sviralu; Za ritmovima.*

[15] U istoj pesmi.

[16] *Na narodnu; Za ritmovima.*

[17] *Umetnički duh Svetoga Save,* Sremski Karlovci, 1940; preštampano iz *Glasnika,* službenog organa Srpske pravoslavne crkve. (Predavanje održano u Bogosloviji, u Sremskim Karlovcima, iste godine.)

(uprkos tome što ga »nosimo u sebi« i što nas »nežno miluje«), potražio ga je, i našao, pesnik romantičarskog nacionalizma, i to onaj iz epohe Ujedinjene omladine srpske: »enterijerski« Pitović, smerni sluga blagosti tihog kamernog muziciranja koje bi sav svet imalo da preobrazi u jedva čujno zvučanje nokturna ili bojažljivo-skromnih improvizacija nekog njegovog *Impromptu*, iza »mrskih vrata«, objavio se tu željom da se njegovim imenom »kune roblje do Stambula« i da se sveti »troglavim Arapima«, tražeći »dragoj« da mu sedla konja: »Sedlaj konja, draga, brže, / konja sedlaj hitra, laka, / čuj sad kako vrišti, rže, / pred binjtašem kraj čardaka. / — / Hoću, draga, da osvojim / sto gradova, trista kula, / i imenom da se mojim / kune roblje do Stambula; / — / hoću, draga, da poletim, / dok ne stigne hladna zima, / širom zemlje: da se svetim / još troglavim Arapima«.[18] Je

[18] *Starinski diptih u starinskome ramu, 2; Za ritmovima.* — V. u vezi sa ovim romantičarskim nacionalizmom »u starinskom ramu«, *Slovensku pesmu* V. Pitovića (takođe u knjizi *Za ritmovima)*: slovenska pesma nikad ne može da se vine »vrh planina. / kroz doline«, jer je »pesma naša dobra — / pesma naša divna tiha«: ta je pesma »naša teška — / o preteška — / sa zemljom se ona slila«, pa je zato uvek blaga, »da zadraga, / da razdraga«.

To, svakako, protivureči želji za osvetom »troglavom Arapinu«. Refleks epohe (pesma je napisana februara 1945), koji nije ovde teško pročitati (oduševljenje porazom nacional-socijalizma, koji je imao u programu i uništenje slovenskih naroda, prepliće se tu sa odjecima Staljinovog pokušaja restauracije panslavizma), ne može da umanji ovu protivurečnost. Pa ipak, nije li i tu presudna Pitovićeva težnja ka tihoj, i blagoj, pesmi, težnja koju on ovde pokušava da uopšti, prihvatajući motive i mistifikacije panslavizma? Ta pesma je upravo ovom težnjom uramljena u »starinski ram«. Presudan je taj »starinski ram«, ljubav za njega, a ne sama slika: *regresija u »starinsko« pristaje na svaku sliku,* na svaki sadržaj, jer je tu jedini sadržaj što se hoće to »starinsko« koje, obespredmećeno u vremenu, i samo obespredmećuje sve. Nestvarno, ono sve onestvaruje, i zato »pristaje« na svaku sliku, ispražnjujući njen sadržaj. Izvan stvarne egzistencije u stvarnoj istoriji, ono je »tiho« i »blago«, sve i kada se javlja kao slika poziva na osvetu: i konj, kojeg, u ovoj starinarsko-imitatorskoj, objektivno krivotvoriteljskoj, stilizaciji, traži Pitović (da mu ga »draga« osedla), jeste neki nestvarno »tihi« i »blagi« konj, mali dečji konjić od kaširanog kartona, ili neka vrsta ornamentalnog detalja, dekorativna figura, u najboljem slučaju, kao što je to i onaj »troglavi Arapin« iz narodne pesme.

Je li to, ipak, sasvim bezazleno? Potrebno je da subjekt ove onestvarujuće ljubavi za »starinsko« dođe do svesti o sopstvenoj praznini, pa da njegova regresivnost i njegov konzervatizam *iz »intimnosti« enterijera provale u svet:* da on iz pasivnosti pređe u agresivnost (kao u neumitnost njegove nemoći za stvarnu akciju), i to utoliko razorniju ukoliko je dublje i beznadnije njegovo otkrivanje sopstvenog ništavila. Vladimir Pitović nikada iz ove letargično-bolećive pasivnosti nije izišao: sva njegova očajanja ostala su »tiha«.

li to bila samo ljubav za »starinski ram«, koja je tražila od Pitovića ovakvu igru? Da li se Pitović pomalo i smeši (pomalo i zbunjeno, i stidljivo, kao uvek), pretvarajući se u ovu starinsku sliku u starinskom ramu (pa bi to bio još jedan trenutak njegovoga straha od onih »tamnih mesta« što ostaju na zidu kad neke »koščate ruke« odnesu slike sa našim licima što se smeše)? To ga ne spasava: istorija pristaje da ostanemo u »enterijeru« samo ovako, pretvarajući nas u karikaturu. Ponižavajuća komika, u kojoj završava ovaj *Starinski diptih u starinskom ramu,* taj pokušaj restauracije romantičarskog nacionalizma (iz šezdesetih godina prošlog veka), — a sve u znaku lake neobavezne improvizacije na »starinsku« temu, — nedvosmisleno je krajnji izraz ovoga »enterijerskog«, »kamernog« konzervatizma Vladimira Pitovića, koji je, u doba u kome krv pesnika hoće da pretoče »u ulje i u naftu«, pokušavao da preživi iza zatvorenih »mrskih vrata«, tražeći »stih mali, ko ptiče što izviri« (da nam svima »osmehom oko uokviri«), ali koga je više od toga stiha tu nalazio konzervatizam. Pitovićevo zbunjeno-bolećivo, stidno, smešenje nije moglo da odoli ovom konzervatizmu: ljubav za »starinsku« pesmu »u starinskom ramu« ne pristaje na poeziju.

Branko Ve Poljanski

Za svega nekoliko godina mnogo je prošao, okusio, pa nestao, zalupivši vrata za sobom, a da njegov odlazak niko nije primetio: čak ni njegov brat Ljubomir Micić, koji je jedino u njemu mogao naći pesnika zenitističke ideologije, nije ni reči o njemu progovorio, po povratku iz Francuske, kuda je Poljanski otišao negde u isto doba kada i on: u *Manifestu srbijanstva* (1940), jedinom tekstu koji je Micić objavio po povratku iz Francuske, ostao je ugrađen Poljanski, sa tajnom svoje sudbine, bez ključa.[1] Njegov »Paris grad«, o kome je, na Terazijama, pevao

[1] Branko Ve (Vergilije, Virgilije) Poljanski — Branislav Micić (rođen oko 1900); po mestu *Majske Poljane*, kod Gline, nazvao se Poljanski. (Ljubomir Micić, u knjizi *Hardi! à la Barbarie*, Paris, 1928, kaže: »J'ai cru alors que la Mer Rouge avait coulé de ces montagnes de *Glina* et de *Maiské Poliané*, (ville et village qu'habitait le poète et ses parents), où, avec le petit diable de mon frère je jouais aux échecs, en gardant le bétail«); 1921, »posle *Svetokreta* i posle prve pesničke akrobatike, Poljanski putuje preko Beča za Prag, gde propaguje zenitizam, gladan i neveseo«; 1922, »vrativši se iz Praga, osniva prvi filmski časopis kod nas, *Kinofon*« (u Zagrebu); živeo zatim u Beogradu; 1925 »putuje za Pariz da preuzme dužnost zenitističkog ambasadora za Evropu i da zaboravi nepravde i tuge svoje otadžbine« (Lj. Micić, *Film jednog književnog pokreta i jedne duhovne revolucije; Zenit*, 1926, br. 38). U Parizu je priredio dve slikarske izložbe, u galeriji *Taureau*, 1929, i kod Zborovskog (1930); u *Manifestu panrealizma*, štampanom u katalogu za ovu, drugu i poslednju, izložbu, objavio je: »Nema umetničke revolucije« (Zoran Markuš, *Branko Ve Poljanski, teoretičar panrealizma; Književne novine*, 15. avgusta 1970, XXII, 371); pretpostavlja se da je zatim živeo kao pariski klošar, od prošnje; mesto i godina njegove smrti nisu poznati.

kao o snu svoje mladosti, video ga je, najpre, kao slikara a zatim kao prosjaka: razorio je i prožderao ovog pesnika koji je, samo dve godine pre nego što će otići u Francusku, na *zenitističkoj večernji* 31. januara 1923, u Zagrebu, u velikoj sali Glazbenog zavoda, bio uzvikivao:

Zaklinjem vas, sinovi Balkana, kuburom i Kajmakčalanom,
Ne budite ljubavi naše, ne budite je — razoričemo Evropu.[2]

Glumac, crtač i slikar, on je bio pesnik avangardističkog pozvanja, ali po sudbinskim merama »tragedije balkanske azbuke«.[3] Štampao je najpre jednu knjižicu, koju je nazvao *77 samoubica,* sa podnaslovom: »nadfantastični veoma brz ljubavni roman« (naklada *Reflektor,* Zagreb, 1923), smešu nedozrele proze i istinskog nadahnuća, u stihu, i tri knjige pesama, *Panika pod suncem* (1924), *Tumbe* (1926) i *Crveni petao* (1927). U Ljubljani, 1921, pokrenuo je list *Svetokret,* naznačujući kako je to »list za ekspediciju na Severni pol čovekovog duha« (samo jedan broj), ali u toj ekspediciji učestvovao je sâm, objavivši tu, osim ekspresionističkih stihova, i *Oktobarski manifest,* protiv svih 20 vekova, dostojnih jedino da on u njih pljune, u ime »oktobarske revolucije duha«, najavivši drugi broj koji nikad nije štampao, i oglasivši se potom zenitistom, da bi već 1922. ušao u rat sa Draganom Aleksićem, svojim *Dada-Jok,* od kojeg je izišao takođe samo jedan broj. Ako se tome dodaju njegove slike (ne, izgleda, veliki broj), crteži (tušem i olovkom) i ilustracije za knjigu *Hardi! à la Barbarie,* — to je, uglavnom, sve što od njega ostaje; pa ipak, — bio je to dramatičan trenutak srpske poezije, trenutak koji neće moći da bude zaboravljen onako kako je zaboravljeno da je, na Terazijama, na uglu kod kafane *Moskva,* nekada Poljanski besplatno delio stihove, gledajući sa mržnjom kako se »reparacioni tramvaji i automobili«[4] mimoilaze sa volovima, sanjajući aeroplane, i

(»Sećam se, jedanput sam ga zapitao — Ljubomira Micića — da li je Poljanski živ, jer sam čuo da je u Parizu umro kao klošar. Micić se prekrstio: ‚Ne znam da je umro. Molim vas samo nikad nemojte ovde govoriti da je Poljanski moj brat. Jer, ja brata nemam. Postoji samo Poljanski'« — Z. Markuš, *Razgovori sa Ljubomirom Micićem; Odjek,* 1—15. decembar 1971, XXIV, 23.)

[2] Objavljeno pod naslovom *Alarm,* u zbirci *Panika pod suncem,* Beograd, 1924.

[3] Podnaslov knjige *Panika pod suncem.*

[4] U pesmi *Tebi Beograde tebi,* v. u knjizi *Panika pod suncem.*

svađajući se sa ponekim prolaznikom koji bi se zaustavljao da sa njime promeni koju dosetku.

Kao nekakav terazijski *bitnik* pre bitnika, sa srcem liričara i bez dlaka na jeziku, i naivan i oduševljen, neizlečivo bolećiv i gotov na svađu sa Beogradom, ali i sa zemaljskom planetom, sa čitavim kosmosom, on je sanjao, kao njegov »junak« Nikifor Morton iz knjige *77 samoubica,* nekakvu »plastiku duševnosti«, i razbijao glavu kako da digne zemaljsku loptu u vazduh. Ako njegovo telo, dok je pisao stihove i prozu, nije uspelo voljom za razaranjem sveta, iz »vanumne snage ljubavi«, da se umnoži kao telo pomenutog strip-čudovišta Nikifora Mortona, — jer Morton ima 77 tela u 77 gradova sveta koje treba da raznese paklenim mašinama,[5] — više je nego sigurno da je ovaj Morton, Nihilon ili Teroren sa beogradskih Terazija grozničavo dozivao snagu kosmičkog diva. Pevajući svoj ideal:

Amo tamo treskati kozmosom
kao div buretom,[6]

tvrdio je da je »cinik od neizmerne pradobrote«,[7] ali je u ime te svoje više dobrote-pradobrote odbijao da bude pesnik u rđavom svetu. Od godine 1923, kada je izjavio, stihovima koji se, inače, teško mogu uzeti za stihove, ali na način u kome ima isto toliko nečeg od naivnosti dečjeg inata koliko i od dubokog saznanja o nemogućnosti čovečanskog u nečovečnom svetu:

Neću da pevam.
Ja nisam dobar čovek.
Živim u godini 1923.
Nijedan čovek te godine nije dobar na svetu,[8]

[5] »Ja ne znam tko sam i što sam. Ja znam. Čovek nisam. Ja sam monstrum. Ja se nikako posve ne razumem. Ja nisam jedan! To znam. Jest! Ja sam jedan. Samo! Ja imam 77 telesa. Ta su tela rasejana po svim delovima sveta kao savest ljudi. U velikim gradovima. — Sada! Vreme je 4 časa. Posle podne. Moja tela u ovo isto vreme stoje još u 76 ulica i govore reči *Novog jevanđelja*«. — »Mortonov misaoni aparat poslednjih 11 minuti« zabeležio je u trećem minutu misao: »Razoriti, bila je moja vanumna snaga ljubavi« *(77 samoubica).*

[6] *77 samoubica*

[7] U istoj knjizi (str. 11); u predgovoru njegovoj knjizi *Panika pod suncem,* pod naslovom *Ajde de,* Lj. Micić govorio je za njega da je »po nuždi cinik, a po nevolji beskućnik i lutalo«.

[8] *77 samoubica*

Poljanski nije prestao da odbija svoje sopstveno pevanje kao što se odbija nagodba sa rđavim svetom, dostojnim razaranja i »sunčane detonacije«, a ne glasa pesme koji je za ovoga atentatora na svet ostajao neizmenljivo glas dobrote, analogno patrijarhalnom: da ko peva zlo ne misli, rešen da se objavi kao pesnik zla među rđavim ljudima, kao zaumnik i šeret budala među glupacima koji slave um a zemlja ih opet trpi:

Mudruj mudruj ume moj
Dok na kamenu ne procvatu sveže ruže
Dok gomila ne progleda mudrace
Dok u grobnicama ne zaplešu leševi veseli šimi
Dimi se dimi gusto crno se dimi.[9]

Oglašen zajedno sa svojim bratom za arlekina,[10] za prevrtača preko glave i šarlatana, neprimećen od beogradske kritike, oslepljene konzervatizmom i reakcionarstvom, on je doviknuo Beogradu reči koje mu nije doviknuo, do danas, nijedan srpski pesnik:

Amo brže u moju knjigu Beograde
Među redove mojih stihova sakri se
Da ne umreš od stida.[11]

Kao i Micić, on je voleo reč parole, koja eksplodira iz dobro tempiranog paradoksa, ali koja *sakuplja* duh iz njegove rasejanosti, a ne doprinosi njegovom rastakanju kao u modernističkom simbolizmu u ovo isto doba, prema kome je ostajao krajnje odbojan. Tu ima blefa, lakoće i površnosti, izveštačenosti, lažnog cinizma, ali i istinskog nadahnuća: Branko Ve Poljanski jeste pesnik. Paradoksalno, kroz sve žongleraje i, čak, kroz sklonost ka kiču, ali i ka galamdžijskom praznoslovlju, on je najbitniju svoju liriku ostvario upravo kao pesnik izvanredno spontanog govora. Može se čak reći da je, u pregršti stihova, rasejanih po raznim njegovim pesmama, stigao do samog vrhunca *spontanog* pesničkog govora. To su trenuci od kojih nema prirodnijih u srpskoj poeziji između 1923. i 1927. Pesnički govor tu ne nastaje udaljavanjem od svakodnevnog govora, a najmanje putem ka

[9] U knjizi *77 samoubica*.
[10] S. G., *Dva ljutita brata; Kritika*, Zagreb, februara 1921, II, 2.
[11] *Tebi Beograde tebi*

romantičko-simboličkoj muzici reči, već sasvim suprotno, on se traži u samom tkivu tog govora, i to onog najpopularnijeg, narodskog. Metafora u ovom pozivu Beogradu da se, u sramoti, *sakrije* među stihove, dosledno čuva vezu sa frazom ovog, popularnog, govora: *umreti od stida,* ali i *pokriti se* (ušima) — od stida, kao što i u osnovi navedenih stihova, poruke umu da mudruje dok na kamenu ne procvatu ruže, leži ironična narodska misao o nedostižnom (dok na vrbi ne rodi grožđe). Majstorija Poljanskog bila je u ovom *pesničkom metaforisanju idiomatskih oblika govorne fraze,* ali tako što se ta govorna fraza produbljivala, čuvanjem njenog osnovnog usmerenja, pa čak i ritma, i što je duh pesnika prožimao tu sebe duhom najširih slojeva govora, u svojevrsnom *lirskom populizmu,* koji je negovao i Lj. Micić,[12] i koji je kao zakon bio istakao Ivan Gol, saradnik *Zenita* i *Manifesta zenitizma* (1921), ali koji je tek Poljanski dublje pesnički osmislio, otkrivajući u njemu zapretane mogućnosti jednoga trepetnijeg lirizma što se iskazuje posredno, humorom, karikaturom i, čak, svesno negovanim anti-lirizmom.

Ako je iko uspeo da otkrije ritam poezije bunta u ritmu narodske fraze *inata* i da tako ono što nečujno, i prezreno, prolazi kao konvencija, to je u ovo doba bio on: ukus svakodnevnog govora, između Slavije i Kalemegdana, iz ovog vremena, oseća se iz nekih stihova koje je ostavio za sobom. U izvesnim trenucima, Poljanskova lirika je lirika beogradskog, uličnog, demokratskog jakobinstva, a reč njegova podseća na grubo odrezanu krišku crna hleba, na rakiju od šljiva. On je pesnik koji je osetio mogućnost populističke poezije, otvarajući se živom govoru, zaista neusklađenom i neuskladljivom sa jezikom književnog »beogradskog stila«:

Pevaćemo dok nas krpa *traje*
O gluvoj karikaturi sveta,[13]

pesnik stihova:

Tugo naša bedevijo naša
Razumno uredi život svoj

[12] Prva Micićeva pesnička zbirka u znaku zenitističkih ideja nosi naslov *Stotinu Vam Bogova* (1922) ali joj je Micić, posle njene policijske zaplene, dao naslov *Kola za spasavanje* (objavljeno iste godine).
[13] *Bog Biftek*, u knjizi *Panika pod suncem*.

Da u postelji glupavo ne umreš
Normalno
Betiko mila
Najviša etiko
Koje svinjče još danas mari za tvoj dobar glas,

ili, najzad, a možda pre i posle svega, pesnik onoga tako prostog stiha, ali kroz čije pukotine kao da je zinuo sam ponor Srbije:

Da razlijemo krv kao rakiju.

Ako Poljanski nije mogao stihovima da »balkanizuje« Evropu, po programu svog brata, mogao je ovako, — pozivom na ovaj ogoljeni, neposredan govor, u kome se, na samoj granici vulgarnosti (ali koja se nikad ne prelazi), humor meša sa očajanjem, i reč ulice sa rečju poezije, — da zaista *demokratizuje poeziju* jer je *poetizovao demokratiju,* predajući se magiji ovoga neposrednoga govora koji literatura još nije uspela da sterilizuje. Govorni srpski jezik, sa njegovim metaforama, sa njegovom familijarnošću kojom se, na ulici Beograda, patrijarhalni jezik preobražava u jedan mogućan narodski demokratski jezik, kroz izazove i prkose, *inatom* i bundžijstvom sreće se sa anarhizmom dada-destrukcije, sa duhom futurizma Majakovskog, sa futuro-ekspresionističkom težnjom ka sintezi stostrukih pokreta. Poljanskova je pesnička čast što je tugu video u *bedeviji,* i krv u prosutoj rakiji, i etiku (beogradskog malograđanstva) u *betici* njegovoj (a sve to *dok nas krpa* traje), i što je *svinjče,* koje stih i jezik beogradskog modernizma, posle 1919, nisu mogli ni da zamisle, — a koje se, ni tada (ni danas još?), ne može isterati, uprkos beskrajno ravnodušnoj njegovoj lenjosti, iz pejzaža srpske zemlje, razigrane talasima haotičnih seljačkih avlija, ritmovima dobrosusedskog inata, nerada i nemara, ali se ne može prognati, nikakvom batinom, ni iz srpskih snova, — što je to *svinjče,* smejući se i rugajući se, svemu i svakome, vratio u stih najintimnijeg srpskog lirizma. Često govoreći u definicijama, po živome još odjeku na patrijarhalni način konačnog izražavanja (kad rečenica nije traženje iskustva, na putu njegove kristalizacije, već njegov zaključak, poslovički kategoričan, zakonodavan), on je ovu *svedenost* idiomatske fraze usaglašavao sa nalozima zenitizma (Gola i Micića) za čvrsto konstruisanom formom vrhovne ekonomičnosti i koncentracije, kao u radiogramu i telegramu, ali i kao kod ruskih »mašinskih« konstruktivista, kod Tatlina možda, u prvom redu. Pri tome, pokret njegov (u ovoj asocijativnosti koja budi u tuzi bedeviju i u krvi rakiju, budeći tako, kroz paradoks i grotesku, ono što je palo na dno podsvesti idiomatske fraze plemensko-patrijarhalnog iskustva) nikada ne prekoračuje granice idioma, niti vodi njegovoj pseudo-poetskoj stilizaciji, odbijajući nagonski svaku dekorativnost, a pre svega sav onaj barok usložavanja koji se, kao nekakvim čičkovima knjiškosti, kod mnogih drugih pesnika i danas hvata za divlje repove ovoga jezika kome je Poljanski pokušavao da se vrati i koji ne samo što ne trpi nikakvu baroknost, već su mu duša i krv upravo od kategoričkog imperativa apsolutnog svođenja, posle kojeg, kao posle sudbinskog udarca, ostaje samo da se čuti. Nije to reč koja hoće preplet i barok, kao kod romantičara i novoromantičara, nego *da pukne* ledina pred zakrvavljenim okom duše, koju je grom ošinuo, munja i vrljika kojom se i vampiri gone i koja i bogove s nebesa skida a kamoli stiliste i aranžere što bi sada »šik parizijen« da je ukovrdžaju, kao nekada makazama za frizerski barok, iz Beča ili Pešte dobavljenim. Ovaj *avangardista* je, sudeći po ovakvom njegovom stilu, oporom u tvrdom, a na čijem najdubljem dnu munja besa kao da spava, srpske pesnike oko sebe mora biti doživljavao *na način najstarostavnijega srpskog konzervatizma:* kao kolmovane bečke frajle što, umesto da kuvaju ručak i rađaju na buljuke dece, drndaju po klaviru, i kao da mu je sveta namera bila, a potpuno u saglasju sa idealom anti-evropskog zenitizma njegovoga brata, da ovakvim, udarno-svedenim, frazama, kao kamenicama porazbija sve te lirske »švapske« klavire, ne prestajući, ipak, ispod oka pomno da prati kako to rade dadaisti i futuristi. Ali u toj njegovoj svađi sa »šik parizijen«, dok je ironično uzvikivao: »kud cela Evropa, tud i balavi Balkan«,[14] on nije ostajao samo Balkan iz ideološke konstrukcije zenitističkog anti-evropejstva, nego pesnik čija svađa sa Evropom bila je, u stvari, ako se vidi u oblasti poezije, velika zavada sa modernističkim barokom, retorikom i socijalnom apstrakcijom, pa se u toj zavadi, u dva tri maha samo, ali za opomenu ipak dovoljno, i kao antiteza čitavoj modernističkoj poeziji, rađala njegova reč kao kopriva žežljiva i poneka strofa kao tesakom skrojena od čamove, nerendisane, daske. I tu, kod njega, reč sklizne u literatorstvo, taštinom ali i nemoći za dublju sabranost, u bukaštvo besplatnog verbalizma, u olake pozajmice

[14] U tekstu *Alarm.*

iz anti-literature vremena, u inteligenciju bez mesa, ali svetli su joj, i ma kako retki, časovi tamo gde joj je duša kao od inata. Ako kao Nikifor Morton, Nihilon ili Teroren izbacuje parole skrpljene na brzu ruku od opštih mesta avangardističkog anti-lirizma, tako da mu je i jezik tu anoniman kao jezik prevoda nekog administrativnog akta, u rečenicama kratkim, sa uskličnicima, između teškog sentimentalizma, sasvim tanke intelektualnosti, i glumljenog cinizma kome ne treba posebna perspektiva vremena da bi delovao kao kada pred vas, iz mraka, istrči dete i zaviče svoje: *Bu! bu!*, naći će se on ponekada zaista *između krvi i rakije, između tuge i bedevije*, pa mu je i ta reč ona krv u rakiji i tuga u bedeviji, posle-kajmakčalanskoj, na kaldrmi beogradskoj, između »šik parizijen«, fokstrota i seljačkih volova što se vuku Terazijama. Nad imaginarnom mapom njegove naslućene, a nedopisane lirike, kao nad mapom karikatura koje crta, nezarezanom olovkom, u sumraku, neurotična ruka istinske tuge, mogućno je možda (iako je svetlost tu uvek sumračna i vidljivost mala) otkriti kako je Branko Ve Poljanski, taj *Vergilije* s beogradske kaldrme, mešao tugu sa karikaturom, ostajući uvek između one prave linije koju je pokušavao da povuče, put zenita, i njene izobličenosti.[15] Linija mu je izobličena, i oblici su mu

[15] Poljanski se divio Maljeviču, čiji suprematizam učinio mu se kao manifestacija idealnog Rusa, onoga koji se oslobodio »duše«, za »duh« (»Rus bez duše, Rus sa duhom«), potpuno u saglasju sa nešto kasnijim Micićevim zahtevom za oslobođenjem slovenstva od tiranije »duše« (». . .duša je nasušni hleb i nasušni teret svih slovena i svih istočnika. oslobodimo se tereta duše i nasušnog hleba sentimentalnosti!«, — Lj. Micić, *Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma; Zenit*, 1924, br. 26—33), a takođe se oduševljavao konstruktivizmom Tatlina, u kome je osetio snagu oslobođenja u »konstrukciji prostora«, kao samu snagu revolucije, »serpentinom linije, pokretom plohe i energije večne egzistencije« *(Kroz rusku izložbu u Berlinu; Zenit*, 1923, br. 22). Međutim, njegov govor u poeziji nije ni pokušaj prepuštanja »suprematizmu« verbalnosti, kao apsolutnoj vanpredmetnosti koja bi mogla da bude samo ćutanje ili, u praksi govora, raspadanje jezika, ni ovome tatlinovskom konstruktivizmu »serpentinom linije«, u kojoj je Micić hteo da vidi stvar »gvozdene volje« što zna samo za »podizanje vertikale«, za stremljenje ka svome *zenitu*. Linija Poljanskog, i ona u njegovim crtežima (postkubističkim ili, ponekada, paranadrealističkim), i ona verbalna, u njegovim pesmama, jeste linija stvarnosti kao nezavršivog kolebanja između apsolutne (»gvozdene«) svedenosti i apsolutnosti, s onu stranu predmetnosti i predstavnosti (kao samoga ništavila ili apsolutnosti: suprematizma): linija »deformacije«, čija drama jeste drama sporenja idealne linije i praznine, ili drama te, idealne, linije (idealne, apsolutne, volje: »duha«, a ne »duše«), koja je napadnuta sopstvenom apsolutnošću ili ništavilom. U tome kolebanju jeste osnovni lirizam njegove pesme. On je u toj dvosmislenosti kolebanja, u toj liniji *deformacije*, koja je sámo to kolebanje.

izobličeni kao u mapama ekspresionističkih crtača, i možda kao kod Pikasa, Matisa ili ranoga Šagala, koje je živo osećao kada je pravio ilustracije za pesme svog brata *Hardi! à la Barbarie*, i tačno kao kod njih ona nema svoju samostalnost, jer je vezana za liniju koju izobličuje, ali nije ni u toj liniji već u neprestanom saobraćanju sa njom, nepovučenom, nevidljivom, a ipak prisutnom, tako da karikaturalni, cinički njegov anti-lirizam, koji isto toliko odjekuje na dadaizam koliko se seća osnovnog pobunjeničkog stava futurističkog Majakovskog, nosi u sebi, kao svoj unutrašnji, neiskazani a neprestano prisutni uzor, upravo onu »pradobrotu« koja ne samo što lirski ume da zapeva već, iz lirike, da sklizne i u banalni sentimentalizam, da se rascveta njegovim lažnim cvetom tačno onako kako se, na prozoru Nikifora Mortona, iz ruže rascvetala »idealna žena« zvana *Mirjanđeja*, a koja je najneprikosnovenija ruža kiča. Njegova konačna reč, koja se raspevava iz idioma, metaforičkim produbljenjem, ostajući u njegovim okvirima onako kako je drvo, na asfaltu, zatvoreno u okvir gvožđa, ali zato upravo i kao *čudo drveta na asfaltu*, čudo poezije u samoj idiomatskoj uobičajenosti, uprkos toj svojoj tvrdini, koja je nespojiva sa ma kakvom tajanstvenošću kakvoj je težio nadrealizam, ide iz ovoga dvosmislenoga lirskog anti-lirizma, iz tog *dvosmislenog bića karikaturalne (i samo-karikirajuće) tuge*. Ona groteskност, koja će se javiti ponekada kod Micića, kao objektivna kob tog balkanizatora Evrope, ali koju on pesnički nije sledio jer se nije mogao otvoriti onako kako se, u svom fanatizmu, nije hteo da otvori *nikakvoj problematičnosti*, kod Poljanskog se produbljuje u tome smislu što subjekt njegove lirike istovremeno nameće sebe i kao subjekt patnje i kao subjekt nekoga ko, izigravajući šeret-budalu, ništa drugo i neće nego da se sprda sa čitavim svetom, u želji da ga vidi taj svet koji on, inače, prezire.

Da Beograd nije bio tako utonuo u ravnodušnost (kao što je utonuo) prema ovim izazovima, da je čuo nešto poziv koji mu je Poljanski uputio: da se sakrije među njegove stihove da ne bi umro od stida, našao bi se možda pred njim onako kako su se gradovi, nekada, od starozavetnoga vremena do doba arlekina, nalazili pred dušama sumanutih i *zgranutih* što, pre kuge i požara, dolutaju među gradske zidine, kao mutavi i kužni, ranjavi i kljasti proroci iz pustinje. Doživeo bi ga, taj njegov Vavilon srpskih »mozgova na žaru«, taj Jerusalim *Boga Bifteka*, kao sumanutu i unezverenu dušu, sa ovnujskom klepetušom o vratu, nju što je bombama raznesena i bajonetima iskasapljena u

ratu sad zabasala kao sami predznak, kao prst sudbine, koja neće drugačije da se najavi nego ovako, — kao u večitom pramitskom strahu, — obličjem zaumnika, pesnika, proroka i dece, onih koji, dok opominju, rugajući se i naričući, možda i žele da budu ismejani: da bi smeh prethodio kriku na propast osuđenih, da bi im krik bio jeziviji a strmoglav stravičniji: što nisu ovaj predznak sudbine umeli da pročitaju. Izigravajući zaumnika, ili gradsko spadalo koje viče koliko ga grlo nosi: »Kuku tebi, poezijo, šta si dočekala da te idioti kukuruzom hrane«,[16] on je svoju poeziju »hranio« pesničkim trikovima avangarde dvadesetih godina, i dosetkama u kojima, ipak, ima kapi gneva:

Pre nego skočimo u svoju grobnicu
Proklećemo lažne proroke boga
Bif
Bif
Bifteka,[17]

očito uživajući da se ovako premeće preko glave, od jedne do druge beogradske kafane, oštrim (futuro-dadaističkim) stepenicama ovoga *Bif-Bif-Bifteka* kao niz beogradske ulice poratnog oduševljenja, bezbrige i vavilonske alavosti, te mitski razjapljene proždrljivosti, i kao strminom ka sopstvenom grobu. U besu, izazovima i teranju sprdnje i inata, on je hteo da mu pesnički život bude strmoglavljivanje a pesma kovitlac, između dva praska eksplozije paradoksa, i nalazio je tu počesto prasak bezopasnih »žabica«, koji se jedva čuo u metežu i graji poratnog karnevala, ali koji je, za sluh nešto pažljiviji, mogao ponekad biti i sev munje čija svetlost, makar i sasvim slaba, otkriva na ovom licu što se grči u grimasama i jedno stvarno očajanje i istinski »pravedni gnev«. Dok je modernistički pesnik nalazio svoj kosmizam u nebesima iznad Beograda, kao u velikom zaboravu svega (tako da se živi Beograd pretvarao kod njega u pramenove mutne kosmičke magle), Poljanski nije napuštao beogradsku kaldrmu: za nju je bio kao okovan svojim gnevom.[18] Reč tu ne

[16] *Psi laju a pesnici pevaju,* predgovor poemi *Crveni petao;* tu je *Srpski književni glasnik* nazivao *Siromaški Komercijalni Glasnik* a Bogdana Popovića Pogdan Bopović.

[17] *Bog Biftek*

[18] U to vreme sastavljao je on ovakve »oglase«, u ime gradske vlasti: »Opaža se da građani zanemaruju kult stražnjice. Stražnjica je velika naša

dolazi do dubljeg preobražaja, i gnev pesmi ne dozvoljava bitnije kristalizacije, ali najavljuje vatru, pre svega u pesmi *Tebi Beograde tebi,* a koja je *Građanima poslanica svetoga izrugivača Poljanskog:*

Na kaldrmi haj uz cigansku viku
Svako veče lomimo kičme
Tresemo mozgove, — gledamo
Kako: cela jedna ulica, ceo jedan grad, cela jedna država,
ceo jedan svet
Umire od paralize srca.
Po tvome temenu Beograde svakog dana
Trpko pada sunce i lobanje pali srpske
»Mozgovi na žaru«
Amo brže u moju knjigu Beograde
Među redove mojih stihova sakri se
Da ne umreš od stida.
Ej! Ej! Grade naših snova
Po tvojim ulicama skaču odvratne lutke
Šik parizijen, idiotski ponosite, prodaju stid.
Na tvojim ulicama sretaju seljački volovi
Reparacione tramvaje i automobile
Čude se volovi, pitaju se volovi:
Pa čemu su naši gospodari kućama doneli
Na deset mesta kuršumom prosvirana tela
Zar su i oni kao mi bedni?
Bedni volovi ovoga sveta!
A ko nije vol u ovoj mojoj otadžbini
Sem onih konja u kraljevskim štalama?

Poljanski je izazivač i podrugivač, razmetljivac čije reči umeju da zveckaju kao šarene zvečke i praporci neizrecive

narodna mučenica. I zato se slavna publika upozorava, da će biti strogo kažnjen svaki onaj, koji bude vređao narodnu svetinju. Ko nema poštovanja prema stražnjici nije mirotvoran čovek nego batinaš.

Smrt gadovima i mizerijama koji hoće povratak glave. Glava je kost. Stražnjica je meso. Mi moramo iz petnih žila nastojati, da se očuva snaga mesarskog veka.

Ko se i u misli ogreši o ovu naredbu, koju je odobrio predsednik mirotvorne čovečanske republike *(Martin Kasap)* sramotno će omastiti uže i biti bačen psima za večeru. (Niko ne sme biti gladan, pošto se takav slučaj neopozivo kažnjava smrću.) *Gradski oci . . .« (Oglas;* u knjizi *Tumbe).*

taštine, i čije »sudbonosne« izjave dostižu nepodnošljivu praznину patetike: »Moji su dani muke inkvizicije«,[19] ali ta larmadžijska razmetljivost koja arlekinski podmeće nogu mnogo kojem njegovom stihu i baca prašinu u oči ne samo njegovom retkom čitaocu već i njemu samom, i koja je srodna razmetljivosti Lj. Micića, jeste isto toliko *uloga* onoga kome ne ostaje ništa drugo nego da bude drzak, koliko i fatalnost *praznog prostora* na koji je i Poljanski bio osuđen. U njegovom hvalisanju (tako tipično »zenitističkom«) da su njegov brat, Ljubomir Micić, i on jedini pesnici što spasavaju čast srpskoj poeziji: »Bez ove dvojice pesnika (. . .) balkanska poezija pisana na srpskom jeziku ne bi vredela ništa. Bez tih lica bila bi savremena srpska književnost đubrište, gde cela Evropa isteruje svoju nečist i gad«, krije se i jedan dublji bol i jedan značajniji duh, onaj koji je, kroz njega, *odbijao skromnost:* »Posle svih zločina, koje vrše društva nad svojim revolucionarnim pesnicima, nameću im još i skromnost. Pošto im oduzmu i otmu sve što je živom čoveku potrebno, da ne umre, poslednje je što im bode oči, — vera pesnika u njegov genije . . . Neskroman sam, i svima, koji misle da grešim, šaljem moje najiskrenije preziranje«.[20] To nije »geg«, i to nije bleferstvo. To je bol i prezir koji se služe svime što im dođe pod ruku, pa i gegom, pa i bleferstvom. Razmetljivost ovde krije paranojačku dušu megalomanije, ali one kroz koju progovara prazan prostor samoće: Beograd srpskih »mozgova na žaru« bio je za pesnika ovog vremena (i kada on ne piše njemu ovakve poslanice, već se njiše nad njime, u ovo isto doba, okačen koncima retorike o balone svoje »kosmičke« lirike) upravo taj isti prazan prostor, onaj koji zahteva od pesnika, ovde osuđenog isključivo na svoj sopstveni glas, i savršeno bez ikakvog odjeka, bez ikakve mogućne *replike*, da se pretvori, zaista, u čitavu operu, u basnoslovne horove i orkestre sveta, da bude i pesnik sveta i, istovremeno, sâm taj svet. Ovaj prazan prostor zahteva volju, ali baca na puteve njenog uveličavanja do najapsurdnijih razmera. On zahteva i iznuđuje, svojim *gluvilom*, viku pesnika tamo gde bi bio dovoljan jedva čujni govor, i on vodi verbalnom delirijumu, svoj onoj retoričnosti, onom povišenom tonu koji kao da ukazuje na laž pesnika ali koji je, bar osnovnim poreklom

[19] U tekstu *Evo me; Svetokret*, 1921.

[20] *S.O.S. Spasavaj se ko može* (datirano: *oktobra 1926*), uvodni tekst u knjizi *Tumbe*.

svojim, laž ovog prostora, izraz njegove praznine i nestvarnosti. Sva »neskromnost«, koja postaje od jednoga iznuđenog stava stvarnost, i od nametnute, u samoodbrani prihvaćene poze i mistifikacije duševna tehnika, vremenom nezamenljiva, ona što razjeda biće pesnika onako kako to ume da čini samo praznina, to je taj *prazan prostor* sa *kojim pesnik pokušava da se nadviče,* nadvikujući se sa njegovim gluvilom, pesnik kao jedini svoj slušalac, pesnik kao kosmos, osuđen da bude kosmos i onda kada, kao Poljanski, kao Rade Drainac čije prokletstvo razmetljivog bukaštva duboko je srodno Poljanskovom,[21] upravo neće da bude taj kosmos, apstrakcija u njemu, nego pokušava da se drži živoga korova žive zemlje, da tamo nađe mesto svog rođenja i svoje smrti. Ima kod Poljanskoga (tačno kao i kod Drainca) nesumnjivog buntarstva ali i žuđnje za tragedijom, za velikim, sjajnim propadanjem, za »okretnim brzinama«, o kojima je on neprestano slovio, za paklom vulkanske lave sunca, za »sunčanim detonacijama«, kada se priviđao samome sebi kao onaj koji voli brzinu radi brzine, ali kada sve te ekspresionističke i futurističke vrtogłavice, ma koliko podsećale na ondašnje evrop-

[21] Tin Ujević je, govoreći o Poljanskom, shvatio zenitizam kao »drainizam na hrvatskoj strani« (»na hrvatskoj«, jer zenitizam, uprkos svojoj hrvatofobiji, — ili, čak, upravo i zbog toga?, — svojom istorijom pripada nesumnjivo i hrvatskoj kulturi, onako uostalom kao i prva epoha Aleksićevog dadaizma): ». . . Poznavao sam i brata Ljubomira, Virgila Poljanskog. (. . .) Virgil (Ve) Poljanski odrekao se imena Micić, a bio je liričniji. Sada je u Parizu slikar. Ušao sam i njemu jednom kroz prozor s ulice. Virgil je raspojasao pisao *Crvenoga pijetla,* a poslije je koju hiljadu primjeraka besplatno rasturao po beogradskim ulicama. Bio je vedriji i otvoreniji. Ipak zenitizam je bio donekle drainizam na hrvatskoj strani. Makar da je toliko naglašavao svoje balkanstvo« *(Zeniton — povampireni Ljubomir Micić; Jadranska pošta,* Split, 6. VIII 1930, VI, br. 181; v. Ujevićeva *Sabrana djela,* svezak sedmi, izd. *Znanje,* Zagreb, 1965). — Između Poljanskog i Drainca su, i inače, postojale veze: Drainac je bio saradnik *Zenita,* a zenitizam je ostavio traga u njegovom *Manifestu hipnizma,* da bi se ispoljio kasnije ne samo u nekim člancima koje je pisao »za balkansku kulturu« već i u nekim njegovim stihovima: nešto barbarogenijsko bilo je uvek u Draincu. Osim toga, Poljanski je sa njim bio, 1926, u Parizu. (Odande je uputio Miciću pismo, za petogodišnjicu zenitizma: ». . . Pozdravite Srbiju i Balkan i budite uvereni, da ćemo Poljanski i ja učiniti svoje. Pozdravite Domovinu i recite da njeni najbolji sinovi uvek ovako prolaze . . . Ako se nikad ne vratimo u Domovinu, mi nismo tome krivi. Glavno je da smo sa sobom poneli sve lepe osobine naše rase, onoga Barbarogenija, sa kojim ćemo u ime oca i svetoga zenitizma pobediti Evropu« — v. *Zenit,* 1926, br. 38). Ali najjača veza između Poljanskog i Drainca bila je veza po ovoj *čežnji za paklom,* za samodefinisanjem kroz vatru sukoba, kroz izgrede. u odbijanju »skromnosti«. Tako se i dogodilo da Poljanskog, na samom kraju njegovog

ske avangardne časopise koje je, gladan preobražaja, sanjao Poljanski u ovom istom Beogradu boga Bifteka, pa i sva anarhija dadaističkog razaraštva, tu »u dolini slavuja bulbudera«, nikako nemaju, a valjda i ne mogu imati, svoje prvošnje, futurističko, ili ekspresionističko, značenje, već se od toga značenja i smisla odvajaju, pa mu čak i *radikalno* protivureče. Ako su dada--razaranje i kult futurističke brzine u Micićevom duhu bili, pre svega, funkcije njegovog barbarogenijstva kao negacije »drugog«, funkcije njegove *volje za moći*, izraz jedne »nađene« misli koja samo želi još sebe stihom da nametne, kod Poljanskog, duševno probuđenijeg i složenijeg od Micića, oni su izraz njegove nenađenosti i njegovoga pokušaja da se nađe.[22] Ma koliko rečenice iz romana *77 samoubica:* »Stvarao sam da uništim. Uništavao sam da stvaram« nedvosmisleno predstavljaju otisak opšteg mesta avangardizma ovog vremena, ipak njih doziva i

pesničkog puta (u knjizi *Crveni petao, Copyright Ré Paris—Belgrade*, 1927), Drainac uzme pod svoje, kao da ga zaogrće imaginarnim plaštom svog teatralnog stradalništva, kralj pesnika-bandita; sasvim su drainčevski stihovi Poljanskog:

Podnosim svoj genije kao teret pod kojim se umire
Hrabar sam i ponosito pljujem ulici u lice
Makar znam
Da ću jednoga lepoga dana propljuvati krv,

a stihovi kojima je pokušao da imenuje sebe, prikazujući se kao

Hulja mudrac pikador i skitnica
Ubica žongler pesnik i budala,

jesu skraćena formula za pesničku automitologiju Rada Drainca.

[22] Dragan Aleksić video ga je ovako: »Stvarni talenat u zenitizmu bio je Poljanski. Raznolik, sposoban i za žurnalistiku i za slikarstvo, po potrebi filmski stručnjak i kamenorezac, glumac i pesnik, pun neke čudne inventivnosti u svakom poslu, nervan, kanda zbog bolesti življi no što mu snaga dozvoljava, naprasit i poletan, oduševljen za sve što ne znači negaciju njegovog stvaranja, ovaj čovek radio je lako, brzo, glatko, bez koncepta, bez beležaka, sa bezbroj simultanih vizija u svakom momentu. Međutim, ničega konstruktivnog, ničega stalnog, ničega doslednog. Razbarušen i kočoperan kao telo, gibak, rasplinut kao duh. Dok je kruti Micić prezirao osveštale vrednosti, Poljanski je bio praktičniji, i novac bi sa njim često poveo raznoliku igru. (. . .) Pred kraj, slomio se potpuno, i malo je nedostajalo da postane eksploatator svog talenta, ko zna za čiji račun. U grupi posleratnih vršnjaka zapazio sam taj obrt i suviše. Ne treba da istaknem fakt, da je i Boško Tokin, uostalom veoma sličan po gipkoći Poljanskom, ušao u jedan i suviše normalan kolosek. Kao po diktatu Raula Hauzmana: da sačekamo do 1999« *(Vodnik dadaističke čete; Vreme*, 6—9. I 1931, XI, 3243).

najličnije Poljanskovo iskustvo, iskazano i pojedinim njegovim pesmama i celom njegovom pesničkom istorijom, kao iskustvo u pokušaju ovog stvaranja razaranjem, u stvari *pokušaja ličnog nalaženja posredstvom negacije*. Nije tu reč o nalaženju pesme već, kroz pesmu, o spasavanju od udesa neodređenosti od koje se on užasavao više od svega, i koju je upravo i video kao samu srž *truleži, bolesti i smrti* Beograda. On koji je o Parizu pevao spuštajući se »valovitom cestom nizbrdice«, nošen ritmovima »crne pesme srpske prestonice«:

Paris grad o sećanje što boli najdublje
Njega i njega vidim da jasno sliko
Mučiš me mučiš me i sedmi sprat sa drugim
Pogiboh od dobrote u svome automobilu
Koji me sa mojim vraća juče u taj jasni danas
Valovitom cestom nizbrdice
U dolinu slavuje bulbudere
O crna pesmo srpske prestonice
U pakao taj što ni pakao nije
U trulež taj bolest i smrt,[23]

ostaje zauvek pesnik koji će, kao njegova konstrukcija Nikifor Morton, da uzvikne: »Zar neodređenost?! Bez propasti?! Bez trijumfa?! Ne! samo to ne!!! To ne sme biti! Crno ili belo. Belo ili crno«,[24] i koji neće samo ponavljati, ovim rečenicama čija infantilnost je nedvosmislena tačno kao i njihova polupismenost: »Paklena idiotska jednolikost. Novoga nema: Preobraženjaaaaaa«,[25] nego će, već skoro na samom kraju svoje pesničke karijere u »crnoj pesmi srpske prestonice«, u tom »paklu što ni pakao nije«,[26] u citiranom tekstu *S.O.S. Spasavaj se ko može*, da objavi kako »u našoj zemlji danas nema ljudi. Ima samo neljudi i stradalnika. Stradalnici su odviše tragični u sebi, da bi mogli izaći van sebe u veliku revolucionarnu delatnost. Društvo ih smišljeno i sračunato razapinje na krst bede, da bi moglo odstraniti sve ono najdublje i najkorenitije čovečansko sa lica savesti naše jadne otadžbine«. To je poziv na pobunu, ali to je i

[23] *U poemi Crveni petao.*
[24] *77 samoubica*
[25] U istoj knjizi.
[26] *Crveni petao;* u stihovima datiranim: *maja 1927.*

odbijanje stradanja: put stradanja nije put što pesnika uznosi, kao Hrista inspiracije, u nebesa poezije (kako to nije prestajalo da se ponavlja, po imperativu duha palanke ali i po liniji nesavršenog i primitivnog misticizma pesničke sirotinje i u doba Poljanskog), već je to put spuštanja »valovitom cestom nizbrdice« u trulež, bolest i smrt »crne pesme srpske prestonice«, u taj »pakao što ni pakao nije« (a jeste trulež, bolest, smrt), ali pre svega zato što je sveopšta neodređenost, Poljanskom nadasve nepodnošljiv amalgam najprotivurečnijih htenja, koloplet protivurečja epohā, ritmova patrijarhalnosti na izdisaju i ritmova novog vremena, agonijskom inercijom produženog ritma Srbije pre prvog svetskog rata i ritma Šrbije na novom istorijskom putu, ritma »reparacionih tramvaja i automobila« i seljačkih volovskih kola, u »simultanizmu« vekova i epohā, avangardizma u kome je Micić tražio izraz Balkana, i stvarnosti tog istog Balkana koji nije pristajao da postane »šesti kontinent« nego se vraćao uvek iznova svojoj stvarnosti »truleži«. Sve to protivurečno pričinjavalo se Poljanskom kao nepravo, lažno, prljavo, kao čisti izraz izdaje pravog, istinitog koje bi, po nesumnjivom njegovom osećanju, imalo biti jednostavno i kao odvaljeno od brda: čovek mu se pričinjavao kao privid-čovek, misao kao privid-misao i pesma kao puki privid pesme. Kao i Ljubomir Micić, Poljanski nije podnosio nikakvu složenost. On je težio uprošćenoj stvari, pojednostavljivanju linije. Njegova elementarnost (tačno kao i Micićeva), ma na kojoj ravni da se javi: u stihu, jeziku, ritmu, mišljenju, od ove je težnje ka prostoti koja mu je izgledala jedino istinita i u toj istinitosti jedino snažna. On je hteo snagu, koju je video samo u vrhunski prostom, u najprimitivnijoj elementarnosti.

Primitivizam, koji će se iskazati i kroz njega, jeste pre svega delo ove žudnje za jednostavnošću, u koju je on jedino verovao, kao omađijan uverenjem da je svaka složenost isključivo znak slabosti, koja je prevarantska, lažljiva. Ton njegove pesme izgrađen je na oštrim suprotnostima crnog i belog. On ne zna za prelive, za usložavanja. Metafora, do koje Poljanski dolazi pre svega povezivanjem protivurečnih stvari (u okviru jedne idiomatske fraze), nikad ne poništava svoje sastavne činioce: u njegovim metaforama koje povezuju tugu i bedeviju na jedan prevashodno opisan način, »čuvaju« se ti sastavni činioci (i *tuga* i *bedevija*) ne gubeći svoju samostalnost, daleko od toga da, prožimajući se ka nadrazumsko-muzičkoj sintezi, postanu samo sredstva za gradnju *muzičkog* vizionarstva, koje prevazilazi razumski i vizuelni

sloj. Racionalni moment ostaje ovde veoma jak, a sa njime je prisutan i vanredno naglašen vizuelni moment. Izvesna plastičnost Poljanskovog stiha otuda je. Njegova materija je konkretna, upravo kao materija koja čuva do određenog stepena samostalni kvalitet ovih činilaca: reči se nikada kod njega neće utapati jedna u drugu, rečenica zbog toga nikada neće odneti potpunu pobedu nad njima. Poezija nije u rečenici, kao novome kvalitetu koji je nastao sintezom određenih kvaliteta reči, metaforički združivanih (kako je to bivalo, u njegovo najintenzivnije pesničko doba, kod modernista, i kako će to biti i kod nadrealista), upravo zato što se ovaj kvalitet datoga čuva, zahtevom Poljanskog za prostotom, za elementarnošću, ili ovim osnovnim njegovim zahtevom za nalaženjem, za određenošću. On je hteo vanlogičnost, pa i humor koji ona vodi za sobom, kao neumitni svoj porod što se smeje svetu iz koga je emigrirala logika, a sa njom poredak i *ozbiljnost* (koja je uvek *ozbiljnost poretka*). On je hteo vanumnost i zaumlje u svojoj anarhističkoj pobuni, i mrzeo je, nagonski, »idolopoklonike logike« onako kako je mrzeo idolopoklonike poretka protiv kojeg je čitavim svojim bićem bio. On je slavio teror i anarhiju, na način koji nedvosmisleno otkriva prisustvo dada-nadahnuća. Njegova publikacija *Dada-Jok,* pamfletski usmerena protiv dadaiste Dragana Aleksića i njegovog dadaizma, u mnogim svojim trenucima je pod senkom dade: dadaizam likuje i u svojoj negaciji, i čak *pre svega tu* on nalazi svoj trijumf. Dada, kao apsolutna negacija, jeste i samo-negacija. Ona nije u ovome što jeste, već jeste u onome što nije: večito rušenje. Ona je otpor, i od otpora živi. Biti dadaist, mogućno je samo negativno prema svemu, ali i prema dadi, kao ovoj univerzalnoj negaciji. Poljanski je, u najznačajnijim trenucima *Dada-Jok,* ovaj dadaizam kao negacija dadaizma. U zakonu države *Dada-Jok,* izloženom u 33 paragrafa, ima zenitizma samo u verbalnom anti-evropejstvu, kao u § 9, koji glasi: »Ne sme se ceniti nikoga iz Zapadne Evrope«, i u slavljenju »našeg vladara« Ljubomira Micića. Ali otpor logici [§ 13: »Ne postoji logika (za inferiorne građane države ovaj paragraf ne vredi«), ili § 17: »Nijedna kuća ne sme biti građena od temelja već od krova (ne vredi za inferiorne građane«)], i slavljenje *svetog paradoksa* ovde je sasvim dadaističko (po nasleđu iz futurizma), i čak sasvim u stilu dadaizma Dragana Aleksića, kao što je i žudnja za *tehnikom,* kao »majkom« i »velikom našom štićenicom«, koju će sanjati Micić, sanjajući izmirenje opanka i aviona, takođe Aleksićeva, futuro-dadaistička, i čak možda još preciznije (pa i

tragičnije) artikulisana: kao žudnja jednoga futuro-dadaističkog duha koji se objavljuje i traži u zemlji »seljačkih volova« i u kojoj se *mašinom* zove kutija šibica i u doba kada je Poljanski objavljivao svoju Himnu države *Dada-Jok* (u § 16 ovoga njenog generalnog zakonika):

Ciglo sa krova
ne padni nam na glavu
Sveti paradokse pomiluj nas
Sinovi akumulatora verni su
tvoji službenici

O reko Ganges izli se u naša srca
Uništi naše dušmane
idolopoklonike
logike.
Podaj nam oblakodere
milijune automobila i motora
majko naša tehniko
Velika naša štićenice

Mozgovna snago
ubij sve embrijonalne tipove
ove zemlje
pseudointelektualaca
hrani nam i čuvaj vladara
našeg Ljubomira Micića
i Vojvodu
V. Poljanskoga.

»Svako mora biti dadaist, da bi postao dobar građanin za borbu protiv dadanepogleda na svet« (§ 5): svako mora da sanja pretvaranje sveta u nekakav dadaistički »glup vašarski panoptikum«, svako mora da sanja da pokvari časovnik, da zaustavi vreme, da sve baci u opštu pometnju koju um neće preživeti, već će da se raspadne zajedno sa svojim jezikom, onako kako se reč *panoptikum*[27] raspada, odjekujući »pan-pan-pan«, kao pucnjavama neke eksplozije o kojoj je Poljanski sanjao, kroz humorno-

[27] U pesmi Slepac br. 52, objavljenoj najpre u *Dada-Jok* a zatim u zbirci *Panika pod suncem*.

-ironično »kum-um«, ka onome mumlajućem »m«, posle kojeg kao da se ostvaruje san Poljanskog: »Sa Ajfelove kule blejati od smeha«:

Pokvareni časovnik
vreme stati
ceo svet preobraziti
u glupi vašarski
pan
pan
pan
panoptikum
kum
um
m.

Sanjao je raspad uma, razaranje sintakse i sopstvene pesme (a ne samo sopstvenog lirizma), žudeo možda za oslobođenjem od svake svesti, ispisujući reč *kokain*, potpuno na liniji futuro-dadaističkih tipografskih maštarija,[28] kao pesmu za sebe, i čak poričući, u tome svome besprigovorno naglašenom dada-anarhizmu, svaki mogući preobražaj, i to ne samo kao u vreme *Oktobarskog manifesta*, anarhističkim povicima: »Živeo kralj! Živeo Trocki! Živeo Lenjin!« već služeći se i najprostijom algebarskom računicom, da bi ismejao svaku pomisao na »preokretanje svih vrednosti«, svaku progresivističku misao:

[28] U knjizi 77 *samoubica*; korišćenje tipografskih znakova najizrazitije je u *Pesmi o novom Babilonu u puščanoj cevi na dnu vaseljene*, ali je sasvim primitivno i nemaštovito: to su, uglavnom, upotreba različitih tipova slova, s težnjom da se onomatopejski prikaže u njima zaleđeni krik (kao u reči *Kokain*), upotreba uskličnika, ponekada i štamparskih elemenata iz oglasa (dve ruke čiji kažiprsti pokazuju na reč »Novo«) i, posebno, — a možda i sa najviše pesničkog opravdanja, — upotreba algebarskih zagrada kojima se sintetički tumače određeni simboli, najčešće reči otrgnute od rečenice i povezane među sobom pauzama. To pribegavanje tipografiji, jeste, kao i kod Dragana Aleksića, Micića i, nešto kasnije, Monija de Bulija, delo neposrednog uticaja dadaizma. Možda ima u njemu anti-lirskog nadahnuća ovog pesnika, a možda i izvesnog razočaranja njegovog u nesposobnost reči da postanu »sunčane detonacije«, instrumenti »okretnih brzina«, razočaranje koje otkriva reč kao znak, u svoj njegovoj nepokretnosti, na komadu hartije. Reč kao slika može ovde da se javi kao projekcija otkrića da reč nije ni bomba ni paklena mašina.

Umwertung aller Werte

$$\frac{36}{36}\times 36=36.$$

Njegova dadaistička inspiracija je nesumnjiva, i kada se javi u obličju njegovoga Nikifora Mortona, atentatora na svet, tog univerzalnog ubice-samoubice, ili *Nihilona* i *Terorena,* slavljenjem paradoksa, kroz dadaizam produženim futurističkim kultom brzine, anti-logikom, pokušajem humora, anti-lirizmom, tipografskim dada-slobodama, i kada se javi (kao u *Dada-Jok)* kao anti-dadaizam dadaističke univerzalne negacije. Pa ipak, dadaizam tu pesnički progovara samo besom i samo pozivom na razaranje, ali nikad i stvarnim rasulom sopstvenog uma i sopstvenog teksta. »Sveti paradoks« Poljanskog nikada nije pomilovao. Poljanski mu se molio, ali ga nije umolio: od njegove molitve svetome paradoksu jača je u njemu bila volja za određenjem (»crno ili belo, belo ili crno«), ona koja ni jednog jedinog časa nije pristajala ni na kakvu složenost i koja je mogla, i kad je Poljanski pozivao na alogičnost, uvek da ponovi *njegovim glasom,* reč Nikifora Mortona: »Zar nema hleba kojim ću nahraniti moje gladne kontradikcije?« On će dolaziti do iskušenja verbalnog delirijuma, koji će dostići najvišu tačku ključanja u poslednjoj njegovoj knjizi, u poemi *Crveni petao,* — koja označava, u stvari, *umiranje Poljanskog,* — ali ni tu ovaj verbalni delirijum, kroz igre paradoksa, ne izbacuje istinitije njegov um iz logičnosti u vanlogičnost, niti uspeva da njegovu reč otme od njenog prvobitnog značenja i one jake, elementarne konkretnosti koju ona čuva, i da je baci pravcem ka njenom *dubinskom* poremećaju, a još manje ka onome njenom preobražaju do kojeg će ona, preko dada-iskustva, doći u nadrealizmu. Poljanski nikada nije stigao do stvarnog dada-automatizma, valjda onako kako do njega ne bi mogao doći ni Nikifor Morton (za koga će on napisati, u nekoj vrsti samoispovesti, ali valjda i kao da portretiše, nesvesno, Ljubomira Micića: »Život je prezirao. Zašto? Zato jer taj život nije stvoren njegovom sopstvenom voljom. A, Morton je bio krvnik u provođenju svoje volje. Sve je mrzeo upravo đavolskom snagom, jer — nije svet Mortonovo delo«), ali kako do automatizma ne bi nikada došao ni Micić: i u Poljanskom, kao i u Ljubomiru Miciću, ima jedan ovakav »krvnik u provođenju svoje volje«, a zenitizam bi, *psihološki,* bio upravo nekakvo takvo »krvništvo«: to je kult snage i nadstvarne

(ali i protivstvarne) volje, fanatičko traženje njihovog *zenita, neprestana mobilisanost koja protivureči svakom dubljem prodoru van-razumskog sveta u jezik i u pesmu,* ali koja neumitno protivureči svakom usložavanju kao jemstvu nejasnosti i slabosti. Nema izmirenja između hipertrofirane volje i automatskog pisanja, koje podrazumeva upravo izvesno odbijanje volje, pa čak i slabost: nema medijumstva bez slabosti, bez *opuštanja,* bez dekoncentracije svesti. Volja je jemstvo koncentracije, ona je protivna složenom i protivurečnom, dvosmislenom i višesmislenom; ona traži i u jeziku i u svetu pojednostavljivanje, jasnu granicu, *belo ili crno,* Da ili Ne, Evropu ili Balkan, kulturu ili poeziju, pesmu ili apsolutno razrešenje. Ona odbija umovanje, koje počinje tamo gde je nemogućnost idealne jednostavnosti, kao nemogućnost apsolutnog odgovora, rešenja, i u filosofiji vidi najgoru opačinu od svih i laž nad lažima; ona zahteva snagu kao vulkanske gejzire, kao riganje lave. Ali, u ovom kultu snage nepomirene sa umom, ona protivureči upravo ovoj istoj vanumnosti koju doziva, i to odbijanjem svake dekoncentracije kao *jedinog* puta van-razumskog u razumsko. Ona nije um, i čak se okreće protiv njega, sanjajući svoj vrhunac u kome bi se objavila kao *bez-umna* volja, po analogiji na bez-umnu, van-umnu stihiju, ali to nije stihija nego snaga volje koja može da sruši sve pred sobom, okrećući se protiv sveta, ali ne može da sruši i određenu strukturu uma. Ta struktura preživljava sve uragane volje, koja je ugrađena u nju i od nje neodvojiva. Ona je u podzemlju volje, ona preživljava u njenoj agresivnosti, čak tim više što je ta agresivnost veća: usmerena protiv sveta, kao negacija tog sveta (a ne i protiv svoga sopstvenoga Ja), ona je u svome likujućem širenju, tako da ova snaga, i onda kad objavljuje sebe kao *revolucionarnu,* i kada u svetu i *prema njemu* to zaista i jeste, ostaje krajnje nemoćna, kao najneporečnija mogućna slabost *prema samom subjektu* i njegovoj svesti. Preobražaj je tu mogućan u svetu slika i vizija, ali ne i u tkivu jezika; on ne prodire dublje u biće jezika, onako kako ova volja »mortonovski« okrenuta idealu rasula sveta ne prodire u biće svog subjekta. To biće se ne menja, upravljeno prema spolja, tako da su sve promene u jeziku pesme prevashodno *spoljne* promene; novine, koje ova hipertrofirana volja otkriva, uvek imaju u sebi ukus neke *spoljašnjosti,* neke intervencije što, ma koliko bila jaka, *ne prodire ispod epiderma reči.* Mogućno je da se poremeti poredak između reči, pa čak i da se vrše intervencije u samoj leksici, ali reč kao da uvek čuva, u svom jezgru, izvesnu

nepromenjenost, čak žilavi otpor svakoj promeni. Sve *gvozdeno* u idealu zenitizma, u Poljanskovim pokušajima da taj ideal pesnički ostvari, da ga iz sfere ideologije prevede u sferu poezije kao totalnog života, — istovremeno i ideološkog i anti-ideološkog, — u stvari je delo volje ove snage koja, zahtevajući apsolutnu promenu, ostaje sama imuna prema svakoj promeni, tako da njena negacija ne stiže do totalnosti i nikada ne postaje i samo-negacija. Ona odbija protivurečje svuda: ako je sasvim sigurno da svi pesnici Poljanskovog vremena nisu oni »idioti« koji, po njegovom ubeđenju, poeziju kukuruzom hrane, sigurno je i to da je Poljanski pokušavao i *hlebom* i kukuruzom da nahrani svoje »gladne kontradikcije« i da je, uopšte, *zenitizam traženje ovog hleba za kontradikcije,* a ne traženje samih kontradikcija koje je inače dozivao dozivajući nelogičnost, ili vanumnost, i slaveći »sveti paradoks«. Njegova hipertrofirana volja išla je zaista do mortonovskog besa što svet nije njegovo delo (ili delo njegovoga brata), ali je ona, tražeći sebe, tražila poništenje svih protivurečja, u savršeno dogmatskom stavu *crno ili belo.*

Beograd je prestonica »kosovske korupcije«, dostojan razaranja, i kao takvog Poljanski sanja da ga spali, ali taj Beograd igra »šimi« ne samo u stilu ratnih bogataša, liferanata i njihovih provincijskih lutaka »šik parizijen«, već i u stilu ovoga protivurečja, usložavanja, svih razmahanih i neuskladljivih sila koje ga razdiru u času njegovog izlaska na drum nove evropske istorije u kojoj kategorički imperativi jednostavnog i pojednostavljujućeg plemensko-patrijarhalnog morala mogu da budu samo sve dalja i sve bleđa uspomena. Ako se Poljanski usred svog »pan-pan-pan-panoptikuma«, i nošen talasima futuro-dadaističkog nihilizma, odjednom objavio kao neki Nikifor Morton (ta figura sasvim *made in Europa,* taj apsolutni »import«, isto kao i Nihilon, Teroren i ovaj isti »panoptikum«), koji zaklinje i kune u ime kubure i Kajmakčalana, taj vrtoglavi njegov preobražaj, to povezivanje Nihilona i Terorena sa kajmakčalanskim ratnicima, nikako nije samo delo veoma jakog uticaja koji je na njega, kao na »vojvodu« zenitizma, vršio »vladar« zenitističkog, varvarsko-komitskog Balkana, Ljubomir Micić, nego se u tome ogleda i ovo najprisnije njegovo nemirenje sa previranjem i »kontradikcijama«, nemirenje što se rascvetalo cvetovima čežnje za svetom i moralom primitivnim, plemensko-patrijarhalnim. To je uvek ista *čežnja za snagom jednostavnosti* (ili za »jednostavnom«, pojednostavljujućom snagom) plemensko-patrijarhalnog, i

plemensko-herojskog, hajdučkog kategoričkog imperativa, apsolutnog Da i isto takvog apsolutnog Ne, između kojih nema nikakvog pretakanja, nikakvog dosluha, ni najmanje mogućnosti za kolebanje. U beogradskom svetu sve dublje složenosti, on se javlja tačno onako kako se ukazuje u svetu modernističke poezije posle 1919, ili u svetu nadrealističkog sna koji je sebe, negde na padinama Poljanskove pesničke karijere, već bio objavljivao: kao ovaj zahtev za *crnim ili belim,* za elementarno-konačnim i elementarno-čistim, sa stavom volje koja traži svoje vrhunsko, *zenitno-hajdučko crno-belo, Da-Ne ostvarenje,* usred sveta čije vrhunsko načelo je, međutim, upravo krajnje suprotno: *načelo protivurečne složenosti, istaknute protiv elementarnosti, načelo rečenice protivstavljene reči,* načelo metafore kao preobražaja bića i sveta (u nadrealizmu), ili kao načelo (i pre i posle nadrealizma) novoromantičkog i muzičkog simbolizma koji, sa istorijskim zakašnjenjem, traži svoje pravo pre svega kroz nijansu upravo onako kako odbija svaku preciznost i kako doziva zvučanje a ne značenje reči, muziku a ne ideju, u jednome ekstremnom anti-dogmatizmu koji je isto toliko bio jemstvo za nove mogućnosti poezije i jezika koliko je bio jemstvo i za njihovu sterilizaciju u estetizmu. Poljanskov anti-lirizam je naglašeno socijalan (a njegova ideja revolucije gubi se između čistog anarhizma i »barbarogenijskog zenitizma«), ali se javlja, u samome svom jezgru i po svim osnovnim vidovima svog ispoljavanja, pre svega kao pobuna protiv stradanja u truleži neodređenosti, kao zahtev za heroizacijom duha i pesnika, za jasnom odlukom Da ili Ne, crno ili belo. Tako će ideološko protivurečje zenitizma — što će se od protivurečja između avangardističke i barbarogenijske negacije razviti i u protivurečje između parola Oktobra i parola najvulgarnijeg (»komitskog«) nacionalizma — da se iskaže, kroz najpunije lirske *trenutke* Poljanskog, kao protivurečje između poziva na totalno razaranje »fizičkog i metafizičkog tela« i ove heroizacije volje čija snaga je protivurečna svakom ovakvom idealu i koja ne stremi »glupom vašarskom panoptikumu« već, naprotiv, herojskom (i hajdučkom) crno-belom dogmatizmu. Pravi, čak *fatalni* ideal ovog pesnika koji je sanjao paklenu mašinu u posleratnom Beogradu, ipak *nije paklena mašina nego kubura:* njegovo nemirenje sa smrću hajdučke jednostavnosti i kategoričnosti dozivalo je tu kuburu. On, koji je neprestano ponavljao reči: *razoriti, survati, ubiti, spaliti* (ispisujući ih krupnim slovima), tamo gde je dadaistički anarhizam i nihilizam tražio totalno uništenje, u stvari je tražio

pakao protiv truleži, pakao katarze kao put ka određenju, herojskim letom naviše, kao dan koji je »gladan barikada«:

Dan je šakalovo oko
Zašto oči gladuju za mrakom
Dan je gladan barikada
Ustaj
Nebo je ludakova košulja
Velike ceste glođu sunce
Gradimo balkanske kule
Avaj Evropo
Drumovi tvoji poželeće Balkanaca.[29]

Tu negde, dok je gradio ove »balkanske kule«, parafrazirajući pred Evropom stihove deseterca, sa nebom nad sobom kao »ludakovom košuljom«, ili dok je vikao sa svoje irealne zenitističke džamije, na lakrdijaški »arabizovanom« srpskom jeziku:

Il ilah al alah um zenista rasulalah,[30]

njegov Teroren ili Nihilon se »srbizovao« kuburom i Kajmakčalanom, upravo po ovoj žudnji za određenjem, za »varvarskom« prostotom i jednostavnošću, iz koje žudnje je hajduk ili ratnik sa Kajmakčalana mitski vaskrsavao kao sami simbol apsolutnog izbora, gvozdene odluke, moralnosti jednostavnog Da i jednostavnog Ne, tačno onako kao što je, u mnogim duhovima i dušama ovog istog vremena, koje je zahtevalo novu duševnu i moralnu tehniku za novi život, nesposobnost za stvaranje jedne takve tehnike razbuktavalo čežnju za predratnom Srbijom kao za zemljom koja se uporno oglašavala za idealno, a izgubljeno, carstvo patrijarhalnog morala.[31] Poljanski ni za dlaku nije

[29] Pesma *Ustaj*, iz 1923; objavljena u zbirci *Panika pod suncem*.

[30] Pesma *Bog Biftek*.

[31] Ovaj psihološki motiv služio je, zbog toga, kao osnova za građenje najnazadnijih ideologija; tako Vladimir Velmar-Janković, u knjizi *Pogled s Kalemegdana — ogled o beogradskom čoveku* (Beograd, 1938), insistira na ovom motivu: »U Beograđana starinca, a i u novog beogradskog čoveka (. . .) je jaka žalba za jedinstvenom Srbijom. Melanholično osećanje u kome slika ranije Srbije raste, kao što su pod Turcima rasle slike nemanjićke. Danas Beograd i čovek beogradskog životnog snalaženja nije više toliko svoj, nije toliko srpski, nije toliko slobodan kao nekad; on je danas svojevoljni zarobljenik novih velikih problema koji su postali njegovi pre no što je i mogao da se odluči da li će ih

umakao ovakvim dušama, niti je i za jedan jedini pedalj odskočio od njih. Njegov anti-lirizam, u pesnički najznačajnijim trenucima, kada se javlja kao avangardistička antiteza estetizantskom modernističkom novoromantizmu i simbolizmu, strukturom svog stiha i jezika, svojom psihologijom, nedvosmisleno je crno-belo dogmatski. To je hajdučka kubura koja se okreće protiv modernističke lirike kao »evropejske«, a u stvari protiv ovoga sve dubljeg i njemu nepodnošljivog usložavanja. To je parafraziranje deseteračke pesme, i čak neposredna objava deseterca, koji će, kroz parafrazu karikaturalno stilizovanu, da se objavi na samom grotlu vulkana pesničkog anarhizma Poljanskovog:[32]

Pazite
Mirno
Lava miriše } *San snevala tri pesnika luda*

San o »sunčanim detonacijama«, pretnja Apokalipse, povezuje se ovde algebarskim znakom, — nedaleko od iskustava dadaističkog anti-lirizma, ali i Micića, — sa desetercem. To je u srpskoj poeziji *jedinstven susret epskog deseterca i modernog pesničkog sveta*, čije reči su signali, ili radiogrami, kao neki ostaci bivše, a razbijene rečenice. Taj deseterac u svetu tipografske mašine ponavlja, i u duhu Poljanskog, Barbarogenija u svetu tehničke civilizacije, ili plemenski duh u epohi Oktobra. Sve karikaturalno, što se javlja u ovoj parafrazi duha i sloga deseterca, tu je kao i kod Micića neminovno: karikatura je u nepomirljivosti ovih svetova; ona je u njihovoj neuskladljivosti, kao u neuskladljivosti dve civilizacije, dva duševna ritma koji i u Poljanskom naporedo traju onako kako su se naporedo javljali i u Beogradu njegovog trenutka, produbljavajući svu neusklađenost što proizilazi iz ovog istovremenog postojanja dve različite epohe i dva različita sveta. Karikaturalno, u Poljanskovom povezivanju ova dva sveta

primiti ili neće. A ciljevi su danas daleko teži i složeniji, nisu ni toliko prosti ni toliko opšti kao pre« (str. 121), da bi iz te fikcije »prostog«, »svoga« i »srpskog«, o Srbiji kao o nekakvoj tobožnjoj idealnoj porodici, izvukao dokaze o slepom podražavanju Evropi i »silaženju s dosadašnjeg puta«, upotrebljavajući takođe zastrašujuću reč *import:* »Sa strašću je naš inteligent gutao sve što je nosilo importni žig *Made in Europa:* otvorili smo tom importu dušu koja kao da je tražila da bude samo što punija mešina sa stečenim dragocenostima« (str. 160).

[32] U pesmi *Sing-sing jašemo Himalaju*.

na istom komadu hartije, stvar je ovoga sukoba epoha i civilizacija u jednome jedinom trenutku, sukoba u kome se neumitno izobličavaju likovi i obrasci tih civilizacija i epoha: kao što se duh mašinske civilizacije izobličuje u duhu deseteračkom, sve do karikiranja njegovih osnovnih svojstava, tako se i duh deseterca, zatečen ovde na nemestu i u nevreme, karikira u svetu te civilizacije. Deformacija, kojoj je težio Poljanski u svome anti-lirizmu, ovde dobija i objektivne razloge i podsticaje u ovome susretu duhova. Poljanski ju je tražio, izigravajući šeret-budalu umesto sentimentalističkog liričara, ostajući neprestano prorok pod maskom lude, ali ona mu se ovde i nametala: kroz nju je progovarao duh zenitizma Lj. Micića, kao duh ove deformacije u nesporazumu epohâ, kao duh Barbarogenija koji, između mašine i opanka, — ali i između Oktobra i plemenskog duha, — neizbežno može da se objavi samo kao karikatura i tog Oktobra i tog plemenskog duha, karikatura u čijoj osnovi je duboki nesporazum, sa posledicama koje ne vode samo ovakvim igrama Poljanskog, na hartiji.

Poljanski izaziva osmeh, u ovakvim trenucima, pa kao da je čak i svestan toga, i kao da taj osmeh i sâm podržava: to jasno otkriva njegov način parafraziranja deseterca koji, — čuvajući ritam i boju (a osuđen uvek samo na poneki ovakav, usamljeni, stih koji kao da je jedino preživeo agoniju deseteračkog mentaliteta), — objavljuje jednu prevashodno nedeseteračku suštinu: uvek neka ovakva »tri pesnika luda« umesto Jevrosime majke ili »gospode hrišćanske«. On je voleo ovu neusaglašenost, zbog koje je patio, ove trenutke zabune i zaprepašćenja do kojeg tu dolazi. On je negovao onu grotesknost koja se, sama sobom, i protiv volje pesnika, javljala u desetercu već u doba balkanskih ratova i prvog svetskog rata, kada je taj stih epohe mačeva i buzdovana pokušavao da opeva aeroplane, mitraljeze i granate, stižući samo do svoje totalne karikature: *mrtvac koji paradoksalno ipak produžava da živi može biti samo karikatura. Možemo da vaskrsnemo samo kao karikature.* U groteskosti uvek ima izvesnog prisustva smrti, kao i u svakoj naglašenoj neadekvatnosti izraza nekome subjektu ili nekom svetu. Velike nesporazume epohe, koje su previđali drugi pesnici, i ne primećujući deseteračke opise prvoga svetskog rata kao poslednje »epopeje«, Poljanski je, po moranju, u snu o hajdučkoj kuburi, u nekoliko trenutaka bio živo osetio. On je naslutio grotesknu humornost u susretu tipografskog znaka (u njegovoj futuro-dadaističkoj upotrebi) i deseterca, i pokušao je da je iskoristi u svrhu svog lirskog

anti-lirizma. Dok je uzvikivao: »Avaj Evropo / drumovi tvoji poželeće Balkanaca«, ostajući spreman da svakog časa, kao dadaistički Nihilon ili Teroren, zatraži gusle javorove, i da na njima zaleleče i završiti svoju dada-grotesku:

Gusle uzmi javorove
Pa sviraj u nevesela nebesa.
Da čujem čoveka kako peva!
Duša nije kamila.
Azija nije fantazija.
Mamut nije čovek civilizovano krmče.[33]

Ova duša koja »nije kamila«, ta Azija što nije fantazija, jeste najtipičnija dada-bufonerija,[34] ali zavikana uz jeku gusala javorovih, što odjekuje još negde na dnu sluha. Ako ovde ima zenitizma, onda je on isključivo u ovoj grotesknosti, u paralelnom produžavanju protivurečnih svetova, i ako tu ima Balkana onda je to Balkan isključivo kao ovaj *košmarni paralelizam* u kome će Poljanski biti istovremeno *dozivač nereda,* anarhist, zaljubljen u paradokse, u vanlogičnost, ali i onaj koji je voleo *crno ili belo* gusala, *guslarski dogmatizam,* i avangardist i nepreboljeni patrijarhalac, i dada-ironija i čežnja bulbudera, Teroren i Nihilon sa paklenom mašinom ali i starostavna nežnost devojačka što sanja romantičnu ljubav.

U čitavoj toj groteskosti ima zato i odjeka neke tragedije, jednoga dubljeg duhovnog, i istorijskog, nesporazuma: tu grotesknost agresivnog zenitizma dolazi, kroz Poljanskog, i do trenutaka svoje tragičnosti i, kroz nju, do poezije. Istina, tragizam ovog patetično-groteskog gesta, kao kod Marinetija (koji se Apolineru učinio, u početku, kao glumac, a njegov futurizam kao *Opera Buffa),* naslućuje se tek, između redova Poljanskog. On je u *mogućnosti* neke *poezije,* kao što je i čitava poezija ovog pesnika *uvek u stanju neke mogućnosti, nikada dublje ostvaren.* Njegov izraz se javlja kao mogućan upravo objavom ovog romantizma koji, u najvišem svom ključanju, ne dolazi samo u sukob sa svetom nego i sa pesmom, omogućavajući tako liriku anti-lirizma ali istovremeno je i od-

[33] U knjizi *77 samoubica.*

[34] Za nju zna i Dragan Aleksić, ali ona će sa najviše lakoće i jezičke maste propevati kroz Monija de Bulija.

bijajući, jer je *zaista* u sukobu sa njom. Poljanski je sanjao da bude hajduk, a ne pesnik. On je hteo delo a ne reč, i duh avangardističkog pesnika objavljivao se neporečno baš tim htenjem dela a ne reči, i upravo protivurečnim odnosom prema reči: u htenju dela, a ne reči, Branko Ve Poljanski obogovljavao je pesnika (što je činio i Lj. Micić), verujući da je on preobražavalac sveta, ali je obogovljavao i reč (što Micić nije činio, uvek *vlastan* nad rečju): verom da ona može da se oslobodi od svoje sopstvene prirode, da postane *delo,* da postane bomba, paklena mašina, jedna neposredno dejstvujuća činjenica, ali je u tome nalazio isto razočaranje kao i svaki radikalistički avangardizam (u ovoj kulturi pre svega onaj Rada Drainca): razočaranje u otkriću da je reč, ipak, reč a ne delo, razočaranje koje vodi preziru reči, gađenju na njih, stidu od sopstvene nemoći što reč nije delo, na putu ka ćutanju, koje će se upravo u znaku ovoga stida objaviti u poslednjoj pesmi poslednje njegove knjige *Crveni petao:*

Drugovi moji već sam prezreo svaki izraz i reč svaku
Stidim se nemoći moje o zašto reči nisu dela
U ovoj dolini užasa za jedan minut.

Anti-lirizam radikalističke avangarde hoće bombu a ne reč, ali u samoj oblasti reči. *Njega nema bez ovog suštinskog nesporazuma sa jezikom.* Osnovni sukob tu nije sukob sa jednim *tipom* lirike, niti sa lirikom uopšte, već je to sukob sa jezikom. Anti-lirizam je samo refleks, projekcija tog sukoba sa jezikom. Sva pesnička otkrića do kojih tu dolazi, u jeziku, i koja otvaraju nove vidike poeziji, uslovljena su ovim bitnim nesporazumom: u mirenju sa jezikom kao jezikom, nema ovakvih otkrića, čija mogućnost je, međutim, ravna nemogućnosti, padu u čisto i neplodotvorno nasilje nad rečima, ili padu u ćutanje. Poljanski je hteo, u svojoj raspetosti i smušenosti između plemensko-herojskog deseterca i radikalističko-nihilističkog avangardizma, *herojskim činom* da prevaziđe razliku između reči i dela. Hajduk i borac sa Kajmakčalana postajali su mu tako još imperativniji. On je u njima video, usred »crne pesme srpske prestonice«, i ovo sjedinjavanje reči i dela, sjedinjavanje u času herojske propasti koja mu se, još od trenutka Nikifora Mortona, tog anarhiste sasvim *made in Europa,* pričinjavala kao »trijumfalna propast« jer kao trijumf ove sinteze reči i dela, ili čak i otkrića njihove podudarnosti, u času junačke smrti. Smrt mu se ukazivala kao

ona koja venčava načelo i život, reč i delo. Smrt herojska i smrt *romantičarska:* smrt teroriste (Terorena), kao herojskog romantičara u neromantičarskoj epohi.

Elementarnost njegovog anti-lirizma (koja je najznačajnije od svega što je on otkrio kao pesničku *mogućnost),* koji hoće stvar a ne ideju o stvarima, i ne njen simbol, je prevashodno anti-modernistička: ma koliko se svojim savremenicima modernizam činio kao svetogrđe i bezbožništvo, jer je rušio postojeće norme duha i »svetinje«, on je suštinski ostajao transcendentalizam i simbolizam, jer je poricao *postojeće* simbole i ideje, ali ne u ovakvoj vernosti stvarima, već u vernosti *novoj* njihovoj simboličkoj i transcendentalnoj stvarnosti. Međutim, kod Branka Ve Poljanskog ovaj pokret vraćanja unatrag, iz simbola umesto sveta stvari samim tim stvarima, onakvim kakve su idealno imale da budu pre svake simbolizacije, pa i pre svake kulture (skrivene u tami pre-kulturnog, koje izmiče pogledu onako kako izmiče neiskorenljivoj kulturi),[35] korenom svojim je u crno-belom herojskom dogmatizmu plemensko-patrijarhalne jednostavnosti i snage koja se pričinjavala, u svojoj idealizovanoj uprošćenosti, kao idealna stvarnost varvarskog, pred-kulturnog, pred-simboličkog stanja »čistih« stvari. Tako se sve ono što je *duhom* nedvosmisleno romantičarsko u radikalističkom avangardizmu dvadesetih godina (i onda kad se iskazuje anti-romantičarskim, a ne samo anti-sentimentalističkim, cinizmom), kod Poljanskog produbljuje do razmera koje će, veoma brzo, postati upravo tragične: sasvim po udesu romantizma ovoga avangardizma radikalističke negacije, za njega je svet (tipično romantičarski) nekakvo veliko *Ne-Ja,* čista i totalna, besprigovorna antiteza njegovom Ja koje do sebe može da dođe jedino u odnosu prema svetu kao tome svome Ne-Ja. Njegova negacija sveta je, *psihološki,* u stvari dozivanje sveta. Njegovo totalno poricanje sveta ostaje, sasvim dosledno radikalističkom avangardizmu, nepopravljivo dvolično: njegovi izazovi, koje je slao Beogradu, jesu *molba za pakao,* molba za udarac, za odgovor tog istog sveta. Kao što ne može da zamisli svoje Ja izvan sukoba sa svetom, tako i njegova pesma traži svoje Ja samo

[35] Varvarstvo pesničkog avangardizma ovoga vremena upravo je u tom otporu simbolizaciji, u tom pokušaju povratka *na početak,* tamo gde se sanja stvar koja je samo stvar, nekakva gola stvar »golog čoveka«: kultura je, suštinski, ipak simbolizacija, i ovaj radikalističko-avangardistički pesnik je neće onako kako neće simbolizaciju.

u tim sukobima. Nema je izvan tog sukoba. Nema je izvan neposredno-datog sveta. Sudbina joj zavisi od tih sukoba, zavisi od tog sveta.

Plastika duševnosti, koju je objavljivao po analogiji na dada-anarhizam i nihilizam, ali ne manje i u stilu strip-romana,[36] krije žudnju za životom, a taj život kao da se povukao na same svoje margine, na najudaljenije vidike, postajući tako nedosežan i, u toj nedosežnosti, nekakvo *čudo,* neka nesvakodnevnost. Kada je Poljanski, igrajući na kartu preneraženja, uzvikivao: »Čudom čudo začuditi«, ili kad je pozivao, onako kako se poziva na malu vožnju ringišpilom ili u bioskop: »Umrimo kao heroji paradoksa«,[37] on je nesumnjivo već na pragu kiča ekspresionističkog i futurističkog avangardizma, ali ipak se, uprkos tim olako izvikivanim parolama opštih mesta avangardizma, naslućuje tu duh koji je život uistinu mogao da nađe jedino kao nekakvo *čudo,* i jedino *u čudu,* kroz zaprepašćenje apsolutnom novinom upravo zbog toga što je za njega života sve manje, što su dodiri njegovi sa životom sve ređi i sve slabiji. Avangardistička ljubav za novinu, za totalan preobražaj, kod Poljanskog se javlja kao izraz njegovog sukoba sa svetom u kome je život postao nemoguć, onako kako će se objaviti i kod nadrealista, ali istovremeno (i valjda neodvojivo od toga) i kao izraz *surovo umanjene sposobnosti života* koji se ovako opasno i vrtoglavo iscrpljuje, i zato i jeste sve više ovo *čudo života,* i utoliko više zahteva glad za čudom, za apsolutnom novinom. »Plastika duševnosti« je plastika tog života koji se povukao u čudo, koji je postao izuzetan događaj i pristaje da se objavi samo u vrhunskim trenucima ključanja, u vrtoglavicama i potresima, na grotlu vulkana, u onome što je u stanju biće da uzdrma u samom njegovom korenu, da ga probudi iz obamrlosti. Biće kao da ne može da bude drugačije nego kao *zaprepašćeno biće.* Potrebni su doživljaji veliki kao u zemljotresima, potopima, eksplozijama čitavih gradova, da bi se čulo života probudilo, iz njegove sve teže obamrlosti, da bi nervni sistem javio svesti: *da smo još u životu.* Avangardizam brutalnosti, futurističke akrobatike, varvarske snage, marinetijevskog »fatalnog skoka«, one mladosti na koju on neće prestati da se poziva, kao na »početak«, kao na prvi

[36] »Slast je umirati. Brzo. To je jedino veselje na svetu. Plastika duševnosti« *(77 samoubica).*

[37] U istoj knjizi.

dan sveta koji se objavljuje kroz njega (kroz futurizam, dadaizam, kroz Micićevu ideologiju zenitizma), jeste u ovom pogledu nedvosmislena projekcija ovog poražavajućeg smanjenja životnih sposobnosti, onog umrtvljivanja života koji traži zato pustolovinu, one oseke duha koji kao da je ostao bez svojih sredstava, koji znači plimu svih tih prvenstveno čulnih otkrića, efekte spoljne, za čovečanstvo koje kao da je iz dubine izronilo u motorno-senzorne svoje slojeve, *na periferiju nervnog sistema.*

Kod Poljanskog, išlo je to do sudbinske ironije njegove vike u praznom prostoru »crne pesme srpske prestonice«, tog pakla što ni pakao nije: dok je pisao stihove upozorenja da sve gori, da živimo na vulkanu, svaka katastrofa raspadala se u totalnoj ravnodušnosti ove spokojne truleži što pesnika ne ubija kamenjem, zbog njegovih svetogrđa, već potpunim svojim ignorisanjem i ćutanjem. Poljanski, zaveren negaciji, kao jedinoj svojoj duševnoj (i pesničkoj) metodi, našao je smrt u svetu bez otpora. Njega je *ubila praznina.* Rođen za pakao, on je bio bačen u trulež u kome pakla nema. Tle pod njegovim nogama je mekano tle truleži koja ga odvlači, kao trulež ovog ravnodušja. Ni glasa tu, dok umiremo. To je trulež koja udarcem ne odgovara na udarac. To je mrtvilo koje se ne odaziva na izazove. To je gluvo brdo, večita gluva nedelja. To je svet koji ne prestaje da trguje kuburom i Kajmakčalanom, tako da Poljanskova kubura nije *njegova,* tačno onako kao što i svaki njegov povik protiv kulture i, u prvom redu, filosofije, nije ovu trulež mogao da pretvori u pakao, jer je on već bio u samome srcu te truleži:

O bedo kantovska
Koliko će vas nakotiti još ova zemlja
Da pišete debele laži
Za miševe i ludačke košulje
Od Platona do Ajnštajna
Što je laži toga više nema!
Teraj Lenka.

To *Teraj Lenka,* koje je on dovikivao filosofiji, sasvim je zenitističko, i Micić je, u senci Poljanskovoj, morao da bude sasvim zadovoljan, kao što je njegov Barbarogenije morao u oduševljenju da opali iz kubure kada je Poljanski filosofiji doviknuo:

Filosofijo, diži noge. Ja sam početak,

ili kada je, ne prestajući da se služi velikom zagradom, iskazao istu barbarogenijsku varijantu dadine anti-filosofije:[38]

Religije
Vagoni knjiga } **Izjeli vas vuci**
Filosofije } **Sažegli hajduci**

povezujući tako, posredstvom ove tipografske intervencije, religiju i vagone knjiga sa kletvom balkanskom, i srpskom, bacajući na njih prokletstvo vukova i hajduka. Ali to *Teraj Lenka* pada u istu trulež koja i nije ništa drugo nego *Teraj Lenka* svakoj filosofiji, u barbarogenijstvu kafanskog izdanja, u vucima i hajducima krvi što se prosipa kao rakija, u ime kubure i Kajmakčalana, i čije slepe oči otvarale su se jedino zato da bi videle crni šešir ili rupe na čarapama dr Branislava Petronijevića, tvorca jedinog srpskog metafizičkog sistema, ili da bi se uverile kako M. Petrović, zvani *Alas,* tvorac beogradske matematičke (fenomenološke) škole, iako je profesor i zna matematiku, ume *ipak* da skuva dobru alasku čorbu. On nije bio dublje probuđen duh kome bi se, neumitno, osvetilo ovo *Teraj Lenka,* ali je svakako ostajao duh osuđen na negaciju, duh koji, dok je ovako dozivao vukove i hajduke da izjedu i spale sve religije i filosofije, gubio tu negaciju ponavljajući ono što je već rekao *Teraj-Lenka-duh* istog sveta njegovog Ne-Ja.[39] Tu reč nalazi svoju usiljenost, ne nalazeći, u ovoj izjalovljenoj, skroz fiktivnoj negaciji, nikakvu tačku otpora, i tu ona biva osuđena ne samo na retoričke kolovrate što podsećaju na okretanje točka u praznom (na negaciju filosofije u zemlji bez filosofije), nego i na *paniku* koja se tu rađa, u ovom svetu sveopšteg rasturanja, u tom svetu u kome čovek bez filosofije, bez religije, bez uma, ostaje samo telo bačeno u te kolovrate rasipanja i u kome mu se i njegov

[38] Sve ovo u knjizi *77 samoubica.*

[39] Tako da ova negacija završava, u suštini, kao afirmacija postojećeg. To je anti-kultura u anti-kulturi Krležine Blitve, ili anti-Evropa u anti-Evropi Domanovićeve Stradije: »Apsurdno je i tragikomično biti danas Evropejac u Evropi, i jedino što je možda još besmislenije, još smešnije i još žalosnije od toga, to je hteti biti Evropejac na Balkanu. Paradoksalno je napadati i *u isti mah* braniti jednu kulturu, ali je još hiljadu puta luđe činiti to u Stradiji ili u Blitvi, gde te kulture i nema, i gde se samo negativni elementi njenog samoubilačkog apsurda javljaju, kao smrt pre rođenja i kao varvarska karikatura« (Marko Ristić, *San i istina Don Kihota, Pečat,* februar 1939, I, 1—2; v. u Ristićevoj knjizi *Ljudi u nevremenu,* izd. *Kultura,* Zagreb, 1956).

sopstveni život može da učini kao »laž u blatu istina«.[40] Pesnik koji nije prestajao da ponavlja: »Volim užas propadanja jednog sudbonosnog sekunda«, ili: »Uvek sam želeo neopisivu i nezamenljivu brzinu praznog prostora«, u ovoj praznini u kojoj »mrak je žderao reči kao gladan tigar« i u kojoj »u srcu očaj razdire vizije«, u tom očajavanju on je našao jedino brzinu, jedino divljaštvo pokreta: *paniku* unezverene duše i užasnutog tela. »Centrala za proizvodnju reči velike napetosti radila je bez prestanka«[41] i dalje, i čak pojačanom snagom: u poemi *Crveni petao* našao je on verbalne delirijume, retorične vrtloge obezglavljene snage koja obezglavljuje, i u kojima reč ne uspeva ni za šta da se uhvati, reč koja nije delo, i kada je, usred tih vrtloga, ovaj pesnik koji je dozivao smrt svih »idolopoklonika logike«, objavljivao svoju žudnju za *značenjem* reči, suočavajući se, odjednom, sa njihovom bedom:

Kad bi one što kao talog leže na dnu mene
One kad bi značile nešto ah te bedne reči,

i kada je, usred tih kolovratnih i vratolomnih delirijuma sveta bez tačke oslonca, tog tela i uma u panici praznine, otkrivao, sa strahom, i sa samilošću, u svome sopstvenom »mučeničkom telu« neko sveopšte »telo pesničko, telo čovečije«:

O svete moj što u sebi patim od tvojih okretnih brzina
Ko te u meni stvori o moj svete
Zar ovo slabašno telo da podnosi tvoje pokrete
Potrese strašne i razorne
O mučeničko telo moje
Telo pesničko
Telo čovečije.[42]

To su stihovi prosti, ali sa čijega dna svetluca se, iskri, suza najčistijeg, najčovečanskijeg lirizma, možda ona koja se javi

[40] »Moj život je spektralno rasipanje u dane i noći. Život moj je laž u blatu istina« *(77 samoubica).*

[41] U istoj knjizi.

[42] Motiv tela je i na samom početku njegovog pesničkog puta, gde je izražen u naglašeno ekspresionističkom doživljaju katastrofe, u pesmi *Na tračnicama* (ova pesma objavljena je, s pesmama *Čežnja* i *Kod frizera,* 1921, u *Svetokretu,* hrvatskom jezičkom varijantom a kasnije je »srbizovana« i preštam-

kada je već sve gotovo, i kad su nas, ostavljajući nas s licem u lice s noći, napustili svi naši »vuci i hajduci« (a ne samo futuristička mitologija »okretnih brzina«, koje treba telo i svest da izmire sa svetom: nije li ovo izgovoreno u istini egzistencije, kao samom raspadu te mitologije?). U trenutku poeme *Crveni petao,* čija pevanja su kao krugovi strmoglavljivanja u nepovrat, možda će on pokušavati da se odazove na nekadašnju svoju opomenu: »Patiti! Smejati se! Lagati! Živeti! — Samo ne pitati ništa o stvarima s one strane«, i možda je pokušavao, čak, da uzvikne kao samo koju godinu pre toga: »Čaplin je naš Hristos«,[43] ili da dovikne ponovo svakoj religiji i filosofiji svoje *Teraj Lenka,* ali tu se glava, u ovom upaničenom telu, sama okreće prema »stvarima s one strane« (filosofije nisu »vagoni knjiga« koje mogu da spale hajduci, filosofija je ovo *okretanje*

pana u zbirci *Panika pod suncem).* To je doživljaj katastrofe tela, panika od sopstvene materijalnosti:

A
Ja u dnu sebe užas davim
Od pomisli
Da skočih na kolosek
Prsnu glava i kosti
Moždina i krv
— — — — — — —
Čovek
To je crv
Crv.

Sličan je doživljaj i u pesmi *Kod frizera,* u kojoj je (sasvim nevešto) pokušavao da rečima prevede šumove materije i u kojoj je užas materijalnosti osnova njegovoga ekspresionizma. Telo je tu materija od koje se on užasava, ukazujući se sebi kao *objekt* katastrofe. (Tu nema ni pokušaja da se dođe do »metafizike« tela, u stilu A. B. Šimića, čiju saradnju u drugom broju *Svetokreta* on je najavio, a koji je, inače, lako mogao da mu skrene pažnju na senzacije tela.) Ako bi se njegova pesnička parabola, na čijem početku i na čijem kraju nalazi se ovaj doživljaj tela, videla u svetlosti tog doživljaja, moglo bi se pretpostaviti da je on, na svome ekspresionističkom početku kao *objekt* katastrofe, pokušavao kasnije, pozivajući na »razaranje fizičkog i metafizičkog tela«, da se ostvari kao njen *subjekt,* ali se ipak vratio ovoj zebnji čoveka zatvorenog u telo. Međutim, ekspresionistički stilizovan košmar, sa stihovima geometrijski organizovanim oko materijalne ose pesme, zamenjuje ovde blaga eliptičnost lirskog govora koji prevazilazi individualistički stav, otkrivanjem »tela pesničkog, tela čovečijeg« u svome sopstvenom telu. Lirika je ovde blagost duše (i blagost ritma), bez sinkopiranosti ekspresionističke njegove pesme iz 1921. godine, upravo kroz ovo uopštavanje patnje i problema svog tela: *univerzalizam je i tu jemstvo lirizma.*

[43] *77 samoubica*

lica prema Noći), i Čaplin tu ne može da bude Hristos, nema Čaplina, nema boga, nema telefona sa kojeg bi on mogao da telefonira bogu, kao njegov Nikifor Morton: »Vi ste položaj zloupotrebili«, nema kubure i Kajmakčalana, nema Balkana, Evrope i anti-Evrope, nema čak ni »reparacionih tramvaja i automobila« i seljačkih volova. Ima možda jedino straha da je sve to bila samo opsena,[44] i jedino još žudnje za zaboravom u ljubavi: »Ponesi me o ponesi u krajeve erotskog ludila«, san o spasu u »vanumnom uzbuđenju«, poneki pokušaj, po inerciji sopstvene stilistike, da se svoj istinski užas rastoči rečenicama teatralnosti: »Zagrlim sebe i osećam sudbinu punu pakla«, ali to je već kraj, to je sumrak, priznanje nemoći, svršetka:

Senzacije ljubavnih
Krikova i grčeva
Kraći su.
Bunt i krv
U sumraku jedne kulture
Na barikadama
Ostaje
Kao san napisan u romantičnoj pesmi
Ne smem
Pred savešću da priznam
Da svaki let ima svoj pad
Da umirem kao cvet što sklapa svoja krila
Pre zalaska sunca
U predvečerje.
Divna je divna smrt i san u noći
San u noći sa pesmom mraka
Na usnama skamenjenim.[45]

Mutna duša tuge dolazi ovde do najčistijih lirskih akcenata; ali to su akcenti kojima jedan svet, što je Poljanskog ščepao užetom tuge oko vrata, njega pretvara u onoga koji samome sebi peva opelo. To je daleko a ipak čitljivo navešćenje nadrealizma (»Divna je divna smrt i san u noći / San u noći sa pesmom mraka / Na usnama skamenjenim«), koji dolazi sa ovim mrakom zajedno, u sumraku volje, *u opuštanju,* to je ponavljanje *Reči i sile razvića* Rastka Petrovića, iz juna

[44] »Ja samo opsenu poznajem« *(Crveni petao).*
[45] Pesma *Sumrak,* iz 1925; objavljena u knjizi *Tumbe.*

1923: »Proći ćete i vi, dani senzualnosti, gordosti mladićke, velikih drhtanja. Umoran od godišnjih vremena, od prijatelja ograničenih koji su ponosni, od sopstvenih misli kojima se neće pridružiti matematički oblik, izaći ćemo tako naglo iz života da će šum tkiva, kao odeće, još ostati za nama«.[46] Uzaludno je čudovište teatralnosti od koga se, tako naivno, i ovde očekuje spas; svaki retorički talas, izbljuvan očajanjem, protiv praznine, umire »na usnama skamenjenim«: poema *Crveni petao,* sa širokim eliptičnim rečenicama u kojima se rastače napeti, jezgroviti stih Poljanskog, u kojima zauvek iščezava onaj hajdučki deseterac u službi »vanumnog oduševljenja«, i u čijoj eliptičnosti je smrt udarne snage nekadašnje Poljanskove tuge kao bedevije, liči na širenje krila ogromne ptice koja, već u prašini, zna da neće poleteti. Uzalud je tu povik: »Zenitizam je pobedio«, uzalud su tu i nevešta pravdanja ovog zenitističkog »vojvode« Poljanskog, možda pred pretećom senkom njegovog »vladara« Micića (užasnutog valjda što vidi ovu svoju pesničku vojsku, ovaj svoj varvarski Balkan u rasulu), a možda i pred samim sobom: »U ovoj knjizi, koja će zbuniti mnoge prijatelje i neprijatelje, ima jedan još nepoznati zenitizam. On je na oko odviše lirski, ali on ima svoju gvozdenu stranu. Intimna poezija prolećnih užasa pomešana je sa buntom našeg mašinskog vremena. Nastojao sam biti što prostiji u izrazu i konstrukciji, da bi se svestrano mogao osetiti zenitistički zanos poklika u prkos nebu, za svemoćnu ljubav među ljudima sviju svetova i svih kosmosa«.[47] To je jadno, bezizgledno, pravdanje »vojvode« Poljanskog pred »vladarom« Micićem. To je uzaludni pokušaj izmirenja agonijskog lirizma i »gvozdenog« zenitizma, koji odbija i pravo na san.[48] Posle svih verbalističkih uragana ove

[46] *Putevi*, 1924, br. 3—5.

[47] *Psi laju a pesnici pevaju*, predgovor poemi *Crveni petao*.

[48] »Mi ne sanjamo. Mi nemamo vremena da sanjamo, jer grčevi evropske kulture su smrtonosni« (Lj. Micić, *Manifest — varvarima duha i misli na svim kontinentima; Zenit*, 1926, br. 38). — Ne potvrđuje li se Micićev zenitizam, ovom negacijom sna, kao *totalitarizam*? To je totalitarizam, kao negacija »duše«, koja je za Micića »teret« od kojeg se valja osloboditi, ili kao poricanje osećajnosti (»Emocija samo je akt slobodnog izbora«, — Micić, *Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole; Zenit*, 1922, br. 13), u zahtevu za pesmom kao »konstrukcijom«, koja se ostvaruje »svesno — određeno — geometrijski« (Micic, u istom tekstu), u stvari u zahtevu za čovekom kao konstrukcijom, ili za čovekom oslobođenim od »tereta duše«, »psihologije«, »Ja« (a po ugledu na Marinetijev futurizam). Ovaj čovek-»konstrukcija« jeste delo sopstvenog izbora, ili apsolutne

knjige, posle očajničkih pokušaja poleta i pobune,[49] kao definitivni zaključak, kao poslednja reč, je završna, dvanaesta pesma poeme *Crveni petao:*

Drugovi moji vaš drug je nem od stradanja
Njegove večeri smirene su i ćutljive kao pred smrt
Svaki horizontalni mir na ležanje u grobu seća ga
Drugovi moji već sam prezreo svaki izraz i reč svaku
Stidim se nemoći moje o zašto reči nisu dela
U ovoj dolini užasa za jedan minut
Da ostvarim svet u poeziji.
O reči moje od vas patim i otrovan vašim jedom
U groznici drhtim i jezgra se mojih radosti raspada
O reči moje i na vas pljujem jer pod vašim točkovima
Povređen ležim u toj areni pod nebom
Bednik sam bednik što čeka da ljudsko srce procveta kao cvet.

svesti: čovek koji ne sanja. Zabrana sna (»Mi nemamo vremena da sanjamo«) jeste zabrana osećanja, »psihologije«: *zabrana samoga Ja*, zabrana koja je, u praksi, pretvaranje ovoga čoveka-sna u konstrukciju bez snova: u mašinu. »Mi ne sanjamo«: mi ne možemo *(ne smemo)* reći kao Poljanski, *jedini* pesnik Micićevog zenitizma: »Divna je divna smrt i san u noći / San u noci pesmom mraka / Na usnama skamenjenim« (a nisu li to stihovi čovečanski najtragičnijeg, najdubljeg lirizma do kojeg je, tridesetih godina, stizao ovaj jezik?), jer nema mraka, pošto *ne sme* da ga bude, i nema usana skamenjenih, nema sna, jer *ne sme* da ih bude: ima samo »smrtonosnih« »grčeva evropske kulture« (ima samo »kulture«, a ne i egzistencije: ima samo ideologije, a ne i stvarnosti), od kojih se mi otimamo, kao »vertikala«, »svesno — geometrijski«, nagore, zenitistički, ka *zenitu* volje, kao sama ta volja, kao sušto oličenje snage (»izbora«), u trijumfu nad »emocijom«, volja koja ne misli i ne sanja, jer se ne koleba: misao, i san, — to je kolebanje, to je »Ja« koje se koleba (»Ja« ili »psihologija«). Anti-Ja, kao *totalitarizam*, to je anti-san, anti-misao, koji može isto tako da se poziva na Lenjinov Oktobar kao i na fašizam. Zbog toga će Micić, na kraju svog puta, svodeći svoje ideološke račune, u knjizi *Barbarogénie, le décivilisateur* (1938), da izjednači komunizam sa fašizmom, jer »du point du vue zénithiste, le fascisme aussi bien que son sosie aîné le communisme, n'est qu'une action néfaste à la santé de l'Europe«; ali zbog toga je Poljanski, koji je došao u Pariz kao »ambasador« zenitizma (kako ga je nazivao Micić), a koji je umirao kao prosjak u toj Evropi koju je došao da »balkanizuje«, morao da umire pod kaznom odricanja njegovoga brata: »Molim vas samo nemojte ovde govoriti nikad da je Poljanski moj brat. Jer, ja brata nemam« (v. belešku br. 1). U totalitarizmu nema bratstva.

[49] Pesma sedma posvećena je radnicima »na čijim premorenim plećima počiva ovaj svet«.

Irisek
Najdivnije ime u svesti mojoj blista
Pogled seva moj na prozoru stojim i niz pejzaž prolećnji
Juče u crveno jutro majsko plakao sam
Završtao sam pred sunčev zalazak
Irisek
Iris
I
Nebo je ćutalo zemlja je podrhtavala epileptično
Sa postelje bespomoćno dozivao sam iza brda taj crveni požar
Da umiri moju krv da sasuši moje suze ej jadno dete u meni
Što misli život da je igračka za dobru decu.
Gle zamrzla je ta šuma reka crvena što mojim telom besni
I ja sam danas miran hrabro očekujem smrt
Ispod zemljine kore što ruje valovito
Zemljotresni nemir i kad zemlja tutnji
To šum krila smrti što razvija ih iznad sveta
Ah ta odvratna žena ukleta i smrt i smrt je žena.

U tim stihovima ima neke lepote, nekog mutnog fosforesciranja, nekog nejasnog svetlucanja, pa i težnje reči da se podaju ritmovima rečenica što se spušta, blago ali nezaustavljivo, kao u nekom oticanju, ostavljajući za sobom samo taj nejasni trag, na samom pragu rastakanja reči u reč, ali ta unutrašnja lepota ovog fosforesciranja jeste *tamni sjaj truleži:* to je lirika spuštanja, umora, agonija duha anti-lirizma; to je dolina, i u njoj trulež, ugašeni sjaj. Govorenje stihova šapatom, daleko od svakog izazova, u sopstveni dlan kao u pustinju. Drhtanje odbačenog psa, drhtanje onoga koji prepoznaje, posle svih vratolomija, da je dete »što misli život da je igračka za dobru decu«; možda, kroz njega, i svi mi kao deca koju nam smrt za ruku dovodi, da sebe vidimo još jedan put, pre nego što nas odnese: usne skamenjene i dva izvrnuta prazna dlana.

Kažu da se kasnije, u Parizu, spuštao na taj otvoreni dlan poneki franak, i to je sve što se o ovom istinskom, ali zbunjenom i brzo izgubljenom pesniku još zna. Nema ga u čitankama, nema ga u spomenarima, nema u razgovorima, nema na književnom vašaru taština, nema možda čak ni u izvesnosti da je zaista mrtav.

Jovan Popović

Jovan Popović preživeo je svoje stihove; on se odvojio od njih, da bi bio i dalje prisutan, — odlučan, ali melanholično osmehnut, — i kao starajući se da i u vremenu ne zauzme više mesta nego njegovo telo (pre 1952) u prostoru: suzu mu nije video čak ni stih koji, bezizgledno, čeka da ga on dovrši: drama velikih potresa i revolucionarnih preobražaja sveta očito je odjekivala u njemu dublje nego u njegovoj poeziji. Čak, on poeziju kao da i nije pisao toliko u želji da rečenicama uhvati ove potrese i preobražaje, koliko da stihovima učestvuje u tim preobražajnim potresima, zahtevajući od samoga sebe, kao pesnika, da bude *oružje* revolucije, i to ne mnogo posle svojih pesničkih početaka koji su u znaku osećanja sveopšte praznine: »ništa ne dolazi spolja, a u nama je pustoš«.[1] U ranoj svojoj mladosti, on je pisao da je svet ekspresionistički cirkus, »groteskno padanje u bezdan izgubljen s grčenjem hvatanjem besvesnim / s rukama iz kojih sve isklizne / (stvari izgubiše stvarnost)«,[2] svet u kome »dijalog sve se više gubi iz drame života: ostaje jedna blesava komedija monologa, gde svaki viče uglas i čuje samo sebe i onda kada sluša drugog«.[3] I pesnički tekst tu kao da, neumitno, mora da se pretvori u ovu »blesavu komediju monologa«, ali to je tekst koji je osuđen na

[1] *Opravdanje*, uvodni tekst u knjizi *Ples nad prazninom*. Velika Kikinda, 1926.
[2] U pesmi *Cirkus (Ples nad prazninom)*.
[3] *Opravdanje*.

raspadanje: gde nema dijaloga nema ni jezika, — načelo samoće je negacija načela govora: »Ništa ne stoji pred nama. Sve se raspada na dodir. Čim dodirnemo stvari izgube stvarnost, čim izreknemo reči izgube sećanje«.[4] To je tiranija afazije, u kojoj je uzalud diviti se »mucanju gluvoneme dece«, onoj »naivnosti i prostoti« koju su otkrivala pred-nadrealistička *Svedočanstva;*[5] tu je uzalud navoditi Dušana Matića: »Mi smemo da smo umetnici i nad ponorom ludila«:[6] Jovan Popović je, u dečačko svoje doba, raspet između lektire, sukoba sa svetom i erotskih groznica, pokušavao da se pridruži pesnicima osnovne poetske pustolovine posle Devetnaeste, ali nije postao njenim autentičnim pesnikom onako kako nije mogao da postane igrač nad ponorom.

Pa ipak, osnovni doživljaj njegov, u ovo doba, ma koliko da je, nesporno, izobličen pročitanom literaturom i povođenjem za njom,[7] jeste i osnovni doživljaj pesnika nove epohe: doživljaj da se sve dešava u nemogućem svetu[8] u kome je nemoguće sopstveno Ja i njegov govor, i u kome posvećivanje ovome Ja znači posvećivanje njegovoj nemogućnosti ili praznini, »ples nad prazninom«. Jovan Popović otkrio je ovaj »ples nad prazninom«, ali on ga je odbijao još u vreme kada je, pesnički, pokušavao sa njim da se saživi, odbijajući ovo nemoguće Ja kao *ponorno* Ja, ili kao sami ponor, i, zbog toga, odbijajući i sâm ekspresionizam kome je, inače, tu pre svega pokušavao da se privoli. Ako je njegov ekspresionizam u suštini slab, to je zato što je njegova sposobnost za izazov diskontinualno-ponornog govora ugrožena posebno naglašenom žudnjom za samo-nalaženjem: ispod svih verbalnih vrtloga njegovog ekspresionističkog »ringišpila u praznom«[9] ostaje, u sustini netaknuta, jedna moćno ustrojena

[4] U istom tekstu.

[5] Reviji *Svedočanstva* Jovan Popović posvetio je poetsku prozu *Večni Život*, u prvoj svojoj zbirci pesama *Hadžija Večnosti (groteskna knjiga traženja)*. Beograd, 1925.

[6] *Opravdanje*

[7] U zbirci *Hadžija Večnosti* on čak u pesmama pominje Bodlera (čije stihove štampao je na uvodnoj stranici zbirke), Laforga (jednom njegovom strofom završio je pesmu *Gnom, bufonska tragedija)*, Verlena, Poa, Lotreamona, Dostojevskog, Ničea, ali i Getea, Tolstoja, pa čak i Gandija i Sakija Munija.

[8] »Jer sve se događa u jednom nemogućem svetu« (Dušan Matić i Marko Ristić, *Uzgred budi rečeno*, almanah *Nemoguće*, Beograd, 1930).

[9] Naslov jedne pesme u zbirci *Ples nad prazninom* (»Klozet — bog — umetnost — ultramarin-zvezde / hipermangan — zore — snovi — creva — žljezde / voronov i ajnštajn ja bezbožni asketa / pogled žene sklizne sa mene na cirkuskog atleta«).

racionalnost, koja čuva kontinualni sled rečenice i koja protivureči diskontinualnosti »plesa nad prazninom« onako kako protivureči svakoj praznini.

Tu je, u tim prvim stihovima, *osnovni* Jovan Popović: ne samo kao duh koji ne može da se preda »plesu nad prazninom«, nego i kao Ja koje zazire od sebe samoga kao od pretnje praznine. Ko ne bi, u rečenici iz teksta *Opravdanje*, čija nespretnost kao da pamti više muku života nego muku stila: »Globusno teško je moje Ja među ovim Ja što mi govore Ti«, pročitao budućeg Jovana Popovića, onoga koji će da se okrene ne samo protiv kulture građanskog individualizma nego i protiv svega ličnog, i to u prvom redu (i na način koji je i uzbudljiv i tragičan) protiv sopstveno-ličnog? U istom tekstu *Opravdanje* on je pisao, u očitom pokušaju samoanalize: »Žonglirali smo po paučinastim nitima snova, zidali staklene građevine misli u beskrajnim plavetima, brodili kroz japanske sličice na svili, kroz dadaizam i kroz ničim neodređene labirinte potpunog oslobođenja. — Potpunog? ‚Čestitam ti, Veliki, vešto potpiruješ mozgove naše!'[10] Sve je to samo igra žmurke da bih pobegao ispred . . . čega? — Samog sebe? Da ne čujem možda jezovito obični krik gladi iz suterena, da zabašurim da mi se drug bori sa najvećom bedom? Tu si opet svirepa savesti? Šta hoćeš? Zar sam ja prekinuo sve mostove, zar sam ja istrošio poslednju dasku ispod nogu, da visim sada u ludačkim prazninama? — A ipak, ne mogu je oterati kao malo kuče. Nemam snage da se odsečem najzad potpuno od onoga što se zove Ti . . . Što me tako gledaš«. Tu je već sadržan, gotovo »napisan«, onaj Jovan Popović koji će, ne mnogo kasnije, da se okrene protiv svog sopstvenog Ja, u ime ovoga Ti, i od ove igre nad prazninom u ime savesti pred drugom koji gladuje. Ima u poeziji J. Popovića uvek neko ovakvo Ti, kao materijalna »forma« savesti koja u svakom Ja vidi egotičnost, gluvilo i slepilo. Ako su lažna njegova dozivanja Ludila i Smrti,[11] ovo Ti u njemu nije lažno, kao što nije lažan ni stid koji je on osećao kao »Ja među ovim Ja što mi govore Ti«, ali, *istovremeno*, i od ovoga stida neodvojivo, kao najdublje i trajno iskustvo Popovićevo, nije lažan i njegov strah od posvećivanja sopstvenom Ja kao samom ponoru: »Za mnom beskrajna povorka mojih

[10] Ovo su stihovi iz pesme *Lakrdija* Pava Starčevića, objavljene u kratkovekom časopisu *Čaša vode* (1925) Rista Ratkovića.

[11] »Dobro mi došli / Ludilo i Smrti!« *(Pred Jezom Ludila; Hadžija Večnosti).*

ja / ja bezbroj mrtvih vapi za sobom / ne smem da se osvrnem«.[12] »Osvrnuti se« za sobom znači osvrnuti se za ništavilom (tražiti kontinuitet a naći diskontinuitet): otuda će želja za apsolutnom ljubavlju, koja će u njemu ponekad da odjekne pokretom autentične poezije:

I voleo bih da nisam ja već da sam ti da sam on
da sam magare da sam trava oblak il stolica
da nisam ništa već samo veza već samo uviranje
sveta — blagost

(Bolestan dečko), da se iskaže upravo ovom žudnjom za oslobođenjem od svoga »globusno teškog Ja«, od toga Ja među drugim Ja, ali i od toga Ja kao pretnje ponora (kroz obećanje celine): kao pretnje raskida umesto »veze« za sve i u svemu.

To je svojevrstan *anti-Ja* stav koji Jovan Popović, duševno, nikada neće napustiti: on je suštastvo njegove lirike, i u vreme kada je sanjao ovakva »uviranja«, kao vrhovnu *blagost*, i u doba kada je (posle 1930) pokušavao da piše utilitarističku poeziju, kao pesnik ideje revolucije. On je kasnije spalio sve primerke svoje dve mladićke zbirke,[13] ali vatra kojom su gorele te knjižice (a koja je bila vatra njegove žudnje da se od anarhoindividualističkog buntara-bezvernika preobrazi u pesnika proletarijata koji govori stihom kao bombom i mitraljezom), nije mogla da spali i ovog bolećivo-usplahirenog »bolesnog dečka« koji je pre toga, u očajanju, mucao: »i hteti se moliti ali samo mokriti«,[14] dozivajući Hrista kao »malo prevareno uskršnje jagnje«.[15] Istina

[12] *Dva sna; Ples nad prazninom.*

[13] U tekstu *Osvrt na ovu zbirku*, u knjizi *Pesme* (izd. *Kultura*, Beograd, 1951), on o tome kaže: »Bio bi formalizam da se odričem prvih dveju zbirki, kolikogod se ja od njih kasnije udaljio. One nose pečat nesavladanih uticaja evropskih i domaćih struja takozvanog modernizma, zbunjeno iako bolno postavljenih društvenih i ličnih problema i još mucavog poetskog izraza. One su izišle u javnost pre nego što su sazrele za javnost, a iz prometa su davno nestale, jer sam jedan deo tiraža sam uništio«.

[14] *Izgaženi krici*

[15] »Hriste! / Ludice mala! / ti malo prevareno uskršnje jagnje. / O, mi smo već oboje vrlo mudri / i znamo da svet još nije spasen i neće ni biti. / Ti možda nisi ni bio. Ti si samo bajka. / Kažu danas si se rodio u jaslama i doneo spasenje na zemlju. / Ne, ti malo dete Isuse. Mi smo već kao deca učili fiziku i fiziologiju. / Ja se ni dete nisam molio bogu / i rugam se tebi i vičem da je tvoja ljubav laž: / danas urlaju milioni, milioni gladnih bez krova. / . . . / Al daj da te pomilujem nežno kao neko stariji, kao neko mudriji, / i da ti se pomalo rugam al da te volim, volim, volim i da sam tužan što ne mogu verovati kao ti / al da mi je u srcu ipak tako čudno toplo, / ti malo prevareno uskrsnje jagnje« *(Nihilista i Božić*, 1926; u knjizi *Ples nad prazninom)*.

njegova nije ni u nihilističkom cinizmu ni u bombi, nego u bolećivosti ovoga istog dečaka koji sanja, uvek iznova, da se vrate

anđeli kad dete žali stolicu što je slomila nogu
ili: siroti kamen kako je njemu dosadno
niko ga ne voli niko se ne igra sa njime,

i kao ostajući, po *osnovnome* svom biću, u ono doba

kad mladić sa dvadeset zelenih godina sanja o
sveta spasenju
i beži od ručka i spava na podu

(u pesmi *Anđeli)*. Ovakve stihove (koji su, verovatno, najznačajniji njegovi stihovi),[16] on je spaljivao stihovima utilitarizma u kojima je sve lično duboko potisnuto (bilo u stihu deskriptivno-reporterskom, kao u nekim pesmama napisanim u prvoj epohi njegove socijalne literature, — ali i kasnije, — bilo u stilu retorično-patetične deklarativnosti, karakterističnom za najveći broj njegovih pesama), ali upravo u tom odbijanju ličnog iz koga se rascvetavao ovaj utilitarizam, kao da se sluti, iako duboko sklonjen na najtamnije njihovo dno, ovaj neuništivi dečak iz pesme *Anđeli* koji za spasenje sveta »beži od ručka i spava na podu«: taj dečak nije izgoreo ni u jednoj vatri Jovana Popovića. To je dečak asketizma, u ime apsolutne ljubavi kao apsolutnog smisla, »uskršnje jagnje« koje je žrtvovanje, ali koje sanja da ne

[16] Njih je, na žalost, uzalud tražiti u kasnijim izborima iz poezije Jovana Popovića: odbacio ih je i sâm Jovan Popović, priređujući knjigu *Pesme*, a zatim Ivanka Jakšić-Jovanović (Jovan Popović, *Izbor*, izd. *Bratstvo-Jedinstvo*, Novi Sad, 1953), i Čedomir Minderović, koji je izvršio izbor njegovih pesama za knjigu *Jovan Popović — Đorđe Jovanović, Izabrane stranice*, biblioteka *Srpska književnost u sto knjiga*, knj. 65, izd. *Matica srpska* i *Srpska književna zadruga*, Novi Sad — Beograd, 1962: u oba ova izbora nije uvrščena nijedna pesma pre pesme *Mladići na zvonicima* (štampane u *Srpskom književnom glasniku*, 1930), pa tako ni pesme koje je Jovan Popović pisao posle 1926. i od kojih je neke uneo i u svoj izbor *Pesme*. Ovih stihova nema ni u knjizi Pavla Zorića *Jovan Popovic. život — delo — vreme*, izd. *Savremena škola*, Beograd, 1962, iako se u ovoj knjizi nalaze i pojedini fragmenti iz prve dve Popovićeve zbirke pesama.

bude *prevareno* »uskršnje jagnje«: da ne bude besmislena žrtva nego žrtva verom u ljubav osmišljena. Motiv vere i motiv žrtve su dva osnovna motiva Jovana Popovića; oni će, neodvojivi jedan od drugog, trajati kroz čitav njegov pesnički (i čovečanski) vek, dajući njegovoj poeziji, uza sva protivurečja pojedinih njenih epoha, nedvosmisleno duševno-moralno jedinstvo. U prvoj svojoj epohi (do 1930), Jovan Popović je pesnik žrtve bez smisla ili bez vere (ekspresionizam koji je on pokušavao poetski da ostvari u osnovi nije ništa drugo nego projekcija odsustva smisla, *praznine* kao besmisla koji cepa svest i sintaksu); u drugoj epohi, on je pesnik smislene (osmišljene) žrtve, one koja verom u smisao pobeđuje prazninu i iskazuje se, u tekstu, kao sintaksički hiper-racionalizam. Osećanje žrtve ostaje trajno njegovo osećanje: ono što se menja (njegovim preobražajem od pesnika ekspresionizma u pesnika socijalne poezije) to je moment vere u smisao kao u mogućnost spasenja sveta. Istorija njegovog preobražaja od pesnika anarho-ekspresionističkog bunta u pesnika ideje revolucije jeste istorija ideološke artikulacije njegovoga nemirenja sa postojećim svetom, moćno naglašenog od njegovih početaka, a posebno od knjige *Ples nad prazninom*, ali je to, istovremeno, i istorija njegovoga nemirenja sa »ringišpilom u praznom«: to je istorija okretanja od apsolutno otvorene ka apsolutno zatvorenoj stvarnosti, onoj koja, idealno, ne bi znala ni za kakvu prazninu, ili istorija okretanja od iskušavanja iracionalnosti ka apsolutnom racionalizmu, od ponora ka anti-ponoru.

U komentarima svoje poezije, koje je pisao već u predsoblju smrti, on je ukazivao na pesmu *Mladići na zvonicima*,[17] kao na trenutak svog preobražaja: tu pesmu napisao je u istražnom zatvoru u kome se našao pod optužbom da je »po direktivama ilegalne organizacije« i u saradnji sa »teroristima« uredio i stampao u Velikoj Kikindi almanah socijalne poezije *Knjiga drugova*.[18] Strofa iz pesme *Mladići na zvonicima:*

[17] *Srpski književni glasnik*, 1930, XXXI, 2.

[18] »Na osnovu prepiske koju sam iz provincije (...) razvio s mnogim mladim književnicima u celoj zemlji, nastao je almanah socijalne lirike mladih jugoslovenskih pesnika *Knjiga drugova*, koju sam uredio u saradnji s Novakom Simićem, putem dopisivanja. Pošto je izdanje u Zagrebu bilo osujećeno, knjigu sam o svom trošku štampao u Kikindi 1928. i ona je nesrecno izišla iz štampe i knjigoveznice upravo na dan 6. januara 1929, kada ju je policija odmah zaplenila i bez sudskog rešenja. Ta knjiga je kasnije bila optužni materijal protiv šestorice od tih pesnika koji su, izdvojeni na monstr procesu u Sarajevu i Ljubljani,

Na bledom licu je pečat tamničkih ćelija,
u srcu nosim teret bezbroj sudbina;
od strave dana je l' mesečarska noć veselija,
sa snovima, idejama i poljupcem svetih tišina,

predstavlja svojevrsni poetski autoportret Jovana Popovića u ovome trenutku. Jovan Popović, koji kao da traži, i danas, naš pogled sa dna ovih stihova, jeste ovaj mladić koji u srcu nosi »teret bezbroj sudbina«, i koji je zbog toga izveden pred sud Šestojanuarske diktature, ali je on i onaj koji se (dok mu je na licu »pečat tamničkih ćelija«) pita da li je od strave dana »mesečarska noć veselija«, stihovima čije reči i izvestan *prizvuk* u ritmu kao da su potraženi u blizini Rastka Petrovića, onoga iz pesme *Sa svetlim poljupcem na usnama* (1927), tako da bi se gotovo moglo pomisliti da se on tu, iz zatvora, 1930, obraća samome Rastku Petroviću, koji mu se priviđao pesnikom »mesečarske noći«, i čiji stih »sa svetlim poljupcem na usnama« preobrazio se, u njegovome sluhu, u reč »sa (...) poljupcem svetlih tišina«. Taj stih: »od strave dana je l' mesečarska noć veselija« ide ovde iz najdublje istine ovoga pesnika, i u njega kao da je »legla« čitava njegova sudbina, i ona pre ovoga stiha, iz epohe *Hadžije Večnosti* i *Plesa nad prazninom*, i ona kasnija, iz *»strave dana«*, koju on prihvata u ovom trenutku (pitanje, izrečeno ovim stihom, već je odgovor), pretpostavljajući je »mesečarskoj noći«: »strava dana« jeste, za njega, strava istine koja zahteva nemirenje, revolucionarno opredeljenje, *moralni* izbor: predavanje »mesečarskoj noći« jeste odbijanje ovoga moralnog kategoričkog imperativa. Ono je nemoralno. *Mesečarska noć* je noć nemorala. (Ruka, koja je pisala ove stihove, spaliće *Hadžiju Večnosti* i *Ples nad prazninom*.) Ali, osim toga, ta mesečarska noć nije ni najmanje »veselija«: pitanje »od strave dana je l' mesečarska noć veselija« izvire iz iskustva Jovana Popovića pre 1930: »mesečarstvo«, koje je on tamo otkrivao,

izvedeni na javno suđenje u Kikindi i oslobođeni posle devet meseci istrage. To je bio prvi slučaj da su pesnici odgovarali za objavljene pesme pred policijom i sudom. Prethodno je policija nastojala da iz tih pesnika mučenjima izmami priznanje da su radili po direktivama ilegalne organizacije i da su sarađivali s ‚teroristima'« *(Osvrt na ovu zbirku*, u knjizi *Pesme)*. — U almanahu *Knjiga drugova* štampane su, pored ostalih, pesme Dušana Jerkovića, Desimira Blagojevića, Dobrise Cesarića, Hasana Kikića, Hamida Dizdara, Husnije Čengića, Đorđa Lopičića, Mila Klopčića, Ivana Grahora.

jeste mesečarstvo »plesa nad prazninom«, mesečarstvo otvorenog ponora, tragedija nezavršive otvorenosti kao tragedija *Mesije bez portfelja,*[19] pesme koju je on napisao u istoj 1929. u kojoj je pozivao, u *Knjizi drugova,* na poeziju »pobožnog doprinosa«, kao na slobodu za »poklanjanje« sopstvene slobode (ili kao za slobodu koja bi bila nekakva sopstvena nad-sloboda, samopregorom i samožrtvovanjem): »Život je pred nama mnogostruk, i isprepleten i jedinstven. Slobodu našeg duha nećemo nikad prodati niti je se odreći. Ali, mi je poklanjamo. Poklanjamo je onda kada osećamo da treba, i činimo to punog srca. Ovo je danak, pobožni doprinos«.

Između pesme *Mesija bez portfelja* i ovoga poziva na »pobožni doprinos« postoje duboke veze: taj poziv, svakako, upućuje pesnik nepomiren (i nepomirljiv) sa postojećim svetom; ali njega izgovara i pesnik *Mesije bez portfelja:* Mesija iz ove pesme jeste Mesija apsolutne otvorenosti kao apsolutnog prokletstva (Mesija »mesečarske noći«). U atmosferi prezasićenoj misticizmom strave (u osnovi ekspresionistički stilizovane), on će se pojaviti, tražeći »hleba i variva, čašu vode«, samo zato da bi (»bolno izranjen, da zaskičaše kao psi« oni što su se našli pred njim) mogao da se demaskira, skidajući bezbrojne svoje maske, i da bi otkrio kako nema lika: »Ja nemam lika. Ja nisam ja. Ja sam hiljadu tuđih bića. / Ja sam uvek drugo, uvek tuđe, kroz nestalnost grem kao hadžija Samom Sebi /. . ./ Jer sam borac duha. Jer sam istiniti. / Jer tražim uvek suštinu. / Anđeo svirepe ljubavi, kroz mržnju vašu što me neće izviniti. /. . ./ Ovde sam. Suštinski čist i gô i sam. /. . ./ Ja nemam moći da činim, al dajem snagu drugima, / ja nosim svetlost, a oči su mi izbodene od svetla živog, / ja sam sagradio hram nad nemoći ljudskom, sa smelim lukovima, / nad đubretom naših života on se diže u plavet neba. / U njemu, što svemir približuje, približiće se svaki svom bogu, / samo ja nit verovati, nit moliti se, nit ući mogu. / Umreću gladan i žedan, a delo moje daje mnogima vina i hleba. /—/ Moj mozak je stanica na pulsu svega što se zbiva«. Stihovima izlomljenim, zagrcnutim i kao zagluhnutim od nezajažljive proze, Jovan Popović je, u ovoj pesmi iz Dvadesetdevete, pokušao da kaže misteriju pesnika, kao misteriju tvorca koji je sveprisutan (u svemu, svuda), jer nije u samom sebi, ili kao mistički projektovanu misteriju stvaranja kao samo-objektiviranja u delo kao u

[19] *Srpski književni glasnik,* 1929, XXVI, 5.

»hram« u koji, međutim, pristupa ima samo drugima, ali ne i njemu: stvaranje (kao samo-objektiviranje) jeste nezavršivo samo-otuđivanje ili samo-gubljenje: tvorac je bez lika, onaj koji može uvek da ponovi ovo isto: »Ja nisam Ja«, i koji je drugima (i za druge) blizu, jer je od sebe daleko, onaj koji je osuđen na apsolutnu paradoksalnost duha kao apsolutne »čistote« (»Suštinski čist i gô i sam«), sve do paradoksa stiha: »Ja moram ubiti sebe da bih došao do sebe. / Ja moram biti daleko da bih mogao doći blizu«.

To je svakako najizrazitija metafizička pesma Jovana Popovića, poetski nedorečena (kao nekakav materijal za pesmu, a ne pesma), ali veoma kompleksnog sadržaja, — pesma mistički doživljene otvorenosti kao tragedije. Tragedija Mesije bez portfelja jeste tragedija otvorenosti, koju Jovan Popović doživljava kao tragediju pesnika možda i zato što je u drami pesnika video najpuniji izraz ove tragedije otvorenosti kao tragedije praznine imanentne svakome dubljem naporu Ja da dođe do svoga »lika« i za sebe samog (a ne samo za druge), — da bude stvarno i kao Ja a ne samo kao Ti drugoga Ja. To je nemogućnost »lika« kao nemogućnost punog identiteta. Poziv Jovana Popovića na »pobožni doprinos« zbog toga i jeste poziv na okretanje svetu (kao na okretanje ovome Ti, odbijanjem sopstvenog Ja), ili kao na okretanje patnji koje se mogu pobediti, od patnji koje su imanentne postojanju: »Mi znamo da ima i patnji opšte-čovečanskih, patnji imanentnih postojanju. Da postoje tragedije van socijalnih odnosa i osim ekonomskih činilaca. Ali, postoje patnje koje se mogu — i moraju — skinuti sa žrtava jednog nečovečnog poretka u čovečanstvu«.[20] U poetskoj praksi Jovana Popovića, ali i u praksi ostalih pesnika pokreta socijalne literature na koje je Jovan Popović vršio znatan uticaj, svest o socijalnoj patnji ne samo što ne zna za patnje imanentne postojanju nego kao da se protivstavlja ma kakvome znanju o njima, kao da svest o tim patnjama (imanentnim postojanju) ne produbljuje misao o neminovnosti uništenja »patnji koje se mogu (. . .) skinuti sa žrtava« nego kao da ovu misao slabi. To je, svakako, iznudilo jednostranost ove literature, ali i naglašenu skučenost doživljaja,[21] koja je u

[20] U tekstu *Pre svega.*

[21] »Kod nas se često prebacivalo socijalnoj poeziji da ona skučava krug tema i inspiracija. Ako se govori o izvesnoj skučenosti doživljaja i izvesnom siromaštvu izražajnih sredstava, kao o činjenici, to je tačno« *(Sumrak lirike?, — pesnik u svom vremenu — Naša stvarnost,* februar 1938, br. 13—14).

iskustvu Jovana Popovića delo asketskog »pobožnog doprinosa«, motivisanog imperativom nepomirljive, apsolutne negacije »strave dana«, ali, — istovremeno, i ništa manje od toga, — motivisanog i njegovim *najprisnijim* bićem, onim koje ne samo što zna da mesečarska noć nije »veselija« od ove »strave dana« nego i pamti tu noć kao stravu Mesije bez portfelja ili kao stravu žrtve bez iskupljenja, žrtve koja je u pesmi *Mesija bez portfelja* tvorac hrama za druge ali koja je sama bez hrama, bez boga, žrtve koja ne zna zašto je i čemu žrtva i koja zato može da ponovi, u svakom trenutku: »Sva su naša odricanja nepotrebna, sve su žrtve smešno besciljne«.[22]

[22] U tekstu *Opravdanje*. — U komentarima svoje poezije (u knjizi *Pesme*) Jovan Popović je napisao da je u pesmi *Mesija bez portfelja*, »iako ona nije programska i nema nikakve teze, došla do intuitivnog izražaja pustošna atmosfera atomizacije ličnosti u buržoaskom društvu, i težnja za celovitošću ličnosti, koju omogućuje sklad najintimnijih osećanja sa jasnim pogledom na svet i sa delanjem u društvu«. Ovome tumačenju protivureče navedene reči iz pesme *Mesija bez portfelja:* »Ja nemam lika. Ja nisam Ja. / . . . / Jer sam borac duha. Jer sam istiniti. Jer tražim uvek suštinu /. . ./ Suštinski čist i gô i sam«. Borac duha nema lika: strah od otvorenosti, kao od bezličnosti, jeste strah od duha, koji, u doživljaju Jovana Popovića iz ovoga trenutka, poziva na bezličnost kao na »suštinsku čistotu«. Biti »suštinski čist i gô i sam«, ne pripadati ničemu, pa ni samome sebi, znači pripadati duhu. Mitologija duha, kako se ovde javlja, jeste mitologija »suštinske čistote« kao same bezličnosti. Služiti duhu, biti njegov »borac«, znači služiti ovoj apsolutnoj otvorenosti, ali i apsolutnoj patnji u njoj. Ne postoji nikakav ishod, nikakvo razrešenje. Duh je beskrajnost: ako je on »imanentan« čovekovom postojanju, onda je patnja imanentna tom postojanju, patnja koja se ne može »skinuti« sa čovečanstva. Noć ovoga duha jeste »mesečarska noć« koja nije »veselija« od »strave dana«. Okretati se »stravi dana«, zbog toga, znači i odbijati »mesečarsku noć«: okretati se patnji koja se može (i mora) »skinuti« sa lica čovečanstva, od patnje koja je imanentna postojanju, i koja se ne može »skinuti«: od patnje koja je patnja Mesije bez portfelja. (Čak i sam komentar koji je Jovan Popović napisao, kasnije, za *Mesiju bez portfelja*, kao da reflektuje, takođe, ovaj stav duha: on predstavlja još jedan pokušaj relativizacije patnje imanentne postojanju; tragedija Mesije bez portfelja, po ovom komentaru, jeste relativna a ne apsolutna: to je tragedija ličnosti u buržoaskom društvu, a ne tragedija duha koja se ovde javlja u mitologiji apsolutne otvorenosti ili »suštinske čistote«.) Mesija bez portfelja je žrtva samim tim što postoji: samim tim što jeste ono što jeste. Za njega nema spasa. On ne zna zašto je žrtva, jer je kao žrtva dat samim postojanjem. On je beskrajno oticanje. U pesmi *Mesija bez portfelja* on je uzdignut do mita tvorca koji drugima daje »hram«, boga i veru, ali koji, sâm, ostaje izvan tog hrama: »Samo ja nit verovati, nit moliti se, nit učiti mogu«. Verovati znači znati *razlog* svojoj egzistenciji u znaku žrtve, učiniti svoju žrtvu *razložnom*, osmisliti je: ako se mora biti žrtva, verovati je znati *zašto* tog žrtvovanja; ako se mora biti Hrist, ono znači znati razlog tome, doći do iskupljujućeg smisla.

U tome su *mentalni* izvori Jovana Popovića, pesnika smislenog žrtvovanja: ako je kapitalistički svet, u svojoj bezmernoj surovosti, utvrđivao motiv žrtve u duševnom svetu ovoga pesnika, negacija ovoga sveta za njega je postala apsolutna negacija žrtve, ili jemstvo apsolutnog njenog osmišljenja. Socijalni moment ne podrazumeva ovde integralnog čoveka, — socijalna patnja ne čini nerazorivo jedinstvo sa patnjom postojanja (istorijsko ne podrazumeva van-istorijsko: svest, Eros, smrt), — nego postaje apsolutan, dat i postojeć po sebi, i znači zbog toga svojevrsnu funkciju razbijanja ove integralnosti. Čovek Rada i Hleba nije, istovremeno, i čovek Erosa i Smrti: ne postoji

U mitologiji Mesije bez portfelja javlja se, na samim njenim počecima, motiv Hrista: u pesmi *Vapaji smrzlog na bespuću — S Dalekim Rumenilom Zore Naslućene*, u prvoj zbirci pesama *Hadžija Večnosti*, Mesija bez portfelja jeste Hrist bez znanja žrtve (Hrist bez vere): »O, Hristos što izdiše na krstu, a ne zna zašto žrtva. / Ha-ha-ha! Mesija — bez portfelja!« To je *Parsifal bez Grala* (u istoimenoj pesmi, posvećenoj Tinu Ujeviću, takođe u zbirci *Hadžija Večnosti:* »Das ist Karfreitagszauber . . .): »Iz nevine krvi Spasitelja / blag uzdah veje / i poljupcem cvetanja, radosti dotiče / šume, planine, zverinje, ptice / i mrtvom Prirodom drhti usklik Spasenja. / U magijsku sreću Velikog Petka, / kad sjaj iskupljenja blista u očima gorskih zveri — / Sam i klonuo, iznuren Lutanjem, Traženjem / Parsifal slomljene duše Životom / stigoh do tihog, dubokog jezera / čistog; u njemu duboko planine. / oblaci, nebo, cveće i sreća. / — / I umoran, slomljen — nad srećom Svega / gorko sam jecao, jecao — sam ja tužan — / Jer nigde ruke da s moje duše / skine Prokletstvo. / Jer nigde, o nigde u dugom lutanju / našao nisam Svetoga Grala, / jer nigde, o nigde za bolnu dušu / Utehe, nigde mir Iskupljenja. / — / U magijsku sreću Velikog Petka / nad jezerom čistim, sred zverinja, ptica / u blag dan ovaj spasenih / sam ja crn i prašnjav, pogružen, umoran, / jecam — / o, Veliki Patniče ljubim ranu Tvojih nogu, sanjam Tvoj osmeh blag — / O, samo za mene, / samo za bezdano prokletu dušu / nigde Spasenja, / Utehe, nigde / majske sreće Velikog Petka«.

Duhovna istorija Jovana Popovića, ako se potraži kroz osnovne njene motive, onako kako su se oni izrazili od *Hadžije Večnosti* preko *Plesa nad prazninom* do njegove utilitarističke koncepcije socijalne poezije, ukazuje se, nedvosmisleno, kao istorija žrtve koja traži razlog (»zašto«) svog žrtvovanja i, preko tog razloga, njegovo osmišljenje: istorija Mesije bez portfelja koji traži svoj »portfelj« ili Parsifala bez Grala koji traži svog Grala. Čak i sam kasniji dogmatizam Jovana Popovića, koji će se iskazivati podjednako i u znaku vulgarnog sociologizma i u znaku totalne ideologizacije svakoga trenutka i svakog sloja duha, javlja se kao *imperativ apsolutne zatvorenosti suprotstavljen apsolutnoj otvorenosti:* on je »odgovor« na tu otvorenost, ali on podrazumeva pre svega *iskustvo* te otvorenosti (kao iskustvo Parsifala bez Grala). Pri tome, Jovan Popović prelazio je, očito, kroz duboke moralne krize, u znaku podozrenja prema samome sebi: na putu ovog okretanja od »mesečarske noći« »stravi dana« (od patnje imanentne postojanju socijalnoj patnji, — od apsolutno nepromenljivog ka onome što je apsolutno promenljivo, — od bezverja ka veri), on je pisao (u tekstu

integralnost Hleb-Eros ili Hleb-Smrt, nego, naprotiv, postoji Hleb (Rad) izuzet iz ove integralnosti, i okrenut *protiv* nje. Jednostranost i »skučenost doživljaja« Jovana Popovića (a takođe i ostalih pesnika socijalne literature) potiču otuda, ali otuda potiču i sve *stilske i jezičke* karakteristike ove literature. Međutim, dok je u slučaju najvećeg broja pesnika socijalne literature to bio izraz vulgarne intelektualne i literarne nemoći,

Opravdanje): »Al mi smo smešni martiti — na krstu se smejemo sebi — suviše mudri a da bi mogli verovati u žrtve. (. . .) Mi-ne verujemo. Sasvim prosto i ne možemo. Pokušavamo sve — ali prokleto mudri znamo da su to samo *hvatanja za nešto*. — Najsrećniji su od nas oni što mogu verovati: u budućnost, boljševičku Rusiju. Ali u dubini svesti sigurno svi znamo da su to samo promenjene uloge. Buržuj proleter. — Nije bilo nijedno doba na zemlji a da se nije mislilo da je ono najgore, da posle ovoga mora i može doći samo jedan veliki preokret — i nije bilo nijedno imalo nemirnije doba koje nije sebe osećalo ‚semenom iz kojeg će iznići budućnost', Mesijom. — Mi smo odveć dobri psiholozi, a da ne bismo prozreli, da kod spasenja Sveta nije zapravo tako važno da svet zaista bude spasen, već da to budem ja, baš ja Spasitelj (pa ma svet i ne bio spasen). Uz to se (bar potajno) sanja o nekim heruvimima što bi zapevali u tom trenu, dok bi se ‚Spasitelj' koga sa sviju strana dočekuju pogledi najveće hvale — odbivši blago rukom sve hvale — povukao u jedan ugao, da tamo umre zaboravljen. I, naravno, za celo vreme nijedanput ne bi pomislio na to, kako je on bio uzvišen u tom trenutku odricanja. — To je, jelte, vrlo dirljivo, ali mi nećemo da smo Spasitelj«.

U pesmi *Božićna bajka*, u zbirci *Ples nad prazninom*, javlja se ta ista sumnja u samog sebe, odnosno u moralnu čistotu svoje samožrtvujuće pobune: ». . . i biti zadovoljan sa sobom i misliti lep sam kad psujem / *o ne rad mene ne rad mene* / eto ja osećam trebao bih dati sve što imam / otići iz doma gô u noć / al ja nisam Hrist ja sam samo dete / a i Hrist je pokatkad jeo a i vi ste rekli Hrist je laž«. Ova sumnja kasnije će iščeznuti, kao što će iščeznuti i Hrist i Mesija sa vidika Jovana Popovića, ali motiv apsolutne čistote davanja (kao nekog davanja koje ne bi bilo i uzimanje), ili apsolutnog, totalno nezainteresovanog asketizma (»ne rad mene ne rad mene«), ostao je pramotiv svakog motiva Jovana Popovića. Ako se mitologija apsolutnog duha preobražava (iščezavanjem motiva sumnje i simbola Hrista i Mesije) u misao o spasenju sveta, ovaj motiv totalnog asketizma (»ne rad mene«) ostaje trajno prisutan: imperativ »otići iz doma gô u noć« neće biti više imperativ »suštinske čistote« u metafizičkom smislu, nego će se preobraziti u imperativ *moralne* askeze, odbijanjem sopstvenoga Ja, u težnji za apsolutnim davanjem koje bi, bez ma kakve satisfakcije, značilo i davanje onoga »rad mene«, odnosno davanje svoga sopstvenog Ja. Spasenje sveta od »strave dana« zbog toga je, istovremeno, i spasenje od strave Ja. Košmarna patetika iz *Priče o Beloj Sestri* (u knjizi *Hadžija Večnosti*): »O, spasa! Bežati! Kuda? *U sebe, iz sebe?* Feđo, mili Dostojevski, Tvoje me oči susreću sa zida, pred tobom padam ničice, Feđo, daj mi reč Opravdanja?« iščezla je u potpunosti: ona se razrešila u znaku imperativa asketskog »iz sebe«. Odbijanje svega iole ličnog (a ne samo onoga »isključivog preokupiranja sobom«, koje je on odbacivao u poemi *Jedan čovek na prozoru* Milana Dedinca, — u članku *Sumrak lirike?)*, u duhu Jovana Popovića pamti ovaj imperativ »iz sebe«, ovo njegovo grozničavo »ne rad mene«: ono pripada istoriji njegove negacije postojećeg sveta, ali takođe pripada i

u slučaju Jovana Popovića to je bio izraz jedne izvanredne (u srpskoj kulturi ovoga vremena posebno retke) duševne i moralne drame koja se zbivala između imperativa »otići iz doma gô u noć«[23] i njegovoga doživljaja samog sebe kao roba nad ponorom koji vapije za apsolutno-spasonosnim Smislom: »Smisao! Smisao! Reci mi Smisao! Daj, opravdaj ovo ispaštanje!«[24] *Smisao je iskupljenje ispaštanja; ispaštanje je egzistencija u odsustvu smisla.* Sve je za Jovana Popovića »Mitski delirij velikog Ispunjenja«:[25] na dnu stihova kojima je, posle 1930, kao pesnik socijalne literature (i, kasnije, kao pesnik koji se tražio na ideološkim pretpostavkama »novog realizma«), jeste ova žudnja za sveiskupljujućim (svepobednim) Smislom, kao za premošćenjem ponora među ljudima, ali i ponora u samom čoveku, žudnja objavljena još u *Plesu nad prazninom:* »Osmehom ponor premostite«.[26] To nije osmeh, svakako, kao u doba kada je ovaj dečak-nihilista (»nihilista na Božić«) pokušavao da bude ekspresionista, pa čak, — u dva-tri maha, i da se približi automatizmu dadaizma i nadrealizma,[27] — između dva uzaludna pokušaja

njegovoj ličnoj duševnoj i duhovnoj biografiji što se ostvarivala u tom svetu: ni ovaj pesnik nije neka svest bez biografije. Ako Jovan Popović, kao revolucionar koji je nastojao da se sav prožme mišlju marksizma, nije više mogao da doziva Franju Asiškog (kao nekada, u *Hadžiji Večnosti:* »Dođi i meni / u moju samoću / moj mili brate, Frančesko iz Asiza / — o, kako sam željan tebe! / — / Ti, što si, nasmejan, milovao ptice / i nazivao braćom psetanca ostavljena — / o spusti ruku od letnje magle / na jadno moje čelo / i daruj Umirenje!«, — u pesmi *Pred Dahom Obećanja),* ostao je u njemu, do kraja, nagon za »suštinskom čistotom« i idealnom blagošću koja počinje tamo gde (idealno) prestaje sopstveno Ja: ruka, *prava* njegova ruka, ostala je ova »ruka od letnje magle«.

[23] *Božićna bajka*, u zbirci *Ples nad prazninom.*

[24] *Molitva Roba nad Ponorima — Favete linguis! Dal imate snage pogledom roniti u ponore vaše duše? Čujte! Oglašeni izidet!* (u knjizi *Hadžija Večnosti).*

[25] Naslov jedne pesme u zbirci *Hadžija Večnosti* (»u samrtnim mukama izbljuvana Stvarnost«: »O, nad istinskim poletom delira / stresti sa sebe čudovišta Noći / . . . / Zamahnuti rukom božanstva / . . . / u pakleni Nesmisao«).

[26] Završni stih u zbirci *Ples nad prazninom* (u pesmi *Oproštaj i kraj).*

[27] »jeza užas kriknuti ali zaleđen / tako čudno / ja sam davno mrtav okupan olovnom svetlošću / i muk na grudi lego eho smrt / već tako davno još tako dugo / čudne slutnje prošapću duh jasno prošlo buduće sve / al užas ukočen pogled sleđen / ja sam mrtav / čekam probuditi kako to ja svestan« *(Dva sna,* u *Plesu nad prazninom);* »i tako polako mrcvarenje / varenje spavanje parenje / i tako blenući ići / duša se skrije u mebliranu sobu / neki spasavaju svet neki puše kupe marke / pokatkad buđenje pomalo čuđenje / kruženje / bešćutne kujne uguše čežnje žena / pesnik se brine o štampi frizuri hlebu / staze se gube u magli sivom nebu / !? ∞ O . . .« *(Žmure,* u istoj zbirci).

uživljavanja u Remboa, Ničea ili Lotreamona,[28] — nego »osmeh« kao ovaj racionalizam apsolutnog Smisla koji »premošćuje« ponor, koji je nad njime i izvan njega. Nesumnjivo, želja Jovana Popovića da neposredno služi ideji revolucije (i to u doba diktature Dvadesetdevete, kada je javno ispoljavanje te ideje bilo u potpunosti onemogućeno),[29] upućivala ga je savršeno »jasnom« jeziku, racionalistički lišenom ma kakve »praznine«, ali taj racionalizam dat je pre svega ovom njegovom verom u iracionalno-apsolutni Smisao i od njega je neotuđiv, onako kako je neotuđiv od njegovoga dogmatizma koji se u prvo doba njegove »socijalne literature« javljao, nedvosmisleno, u znaku »dečje bolesti levičarenja«, ispoljavajući se u kritici u duhu »onih vulgarizatorskih shema, po kojima se svi umetnički elementi mogu svesti, i svode, na direktnu društvenu sadržinu, na izrazito društveno-politički čin«, a u poeziji kao »uprošćen i ogoljen metod ideologizacije poetske reči«,[30] ali ostajući uvek kao ovaj racionalizam sveiskupljujućeg iracionalno-apsolutnog Smisla koji osmišljava žrtvu, tako da je žrtvovanje tu, uvek, i

[28] U članku *Sumrak lirike?*, govoreći: »Niko ne treba da ima samilosti prema našim slabostima, niti da naše nedostatke opravdava time da treba da iskašljemo ono što nas guši. Pesnika ne treba shvatiti kao bolesnika i neodgovornog elementa« (što je, očito, još jedan trenutak u njegovoj polemici sa nadrealističkim shvatanjem o potrebi oslobođenja podsvesnih sadržaja, započetoj još 1931. u *Stožeru),* on je ukazivao na to da se Georg Gros razvio iz dadaizma, J. Beher iz ekspresionizma, dok se »Aragon oslobodio iz suptilne mreže nadrealizma«, kazujući za samoga sebe: »I ja sam se kao mlad književnik početnik zanimao izvesnim intelektualnim eksperimentima nadrealista, kao što sam i ja egzaltirano plovio Pijanim Brodom Remboa u susret neslućenim zorama slobode i ronio u snažne vrtloge vizija Lotreamona«. Ali sve to on je svojevremeno činio samo kao čitalac a ne i kao pesnik: na pitanje »dal imate snage pogledom roniti u ponore vaše duše?«, istaknuto u podnaslovu pesme u prozi *Molitva Roba nad Ponorima,* on je mogao *samo odrečno* da odgovori: između njega i autentičnog nadrealizma (i svakoga, makar i najslabijeg, pokušaja saživljavanja sa duhom Remboa i Lotreamona) bio je njegov strah od ponora, — racionalizam s rečenicama krtim kao da su od stakla.

[29] »Ona socijalna poezija, čiji sam nesebičan pobornik bio, javila se u najtežim godinama šestojanuarskog režima i bila je tada takoreći jedini izraz krvavo prigušenih naprednih snaga« (u tekstu *Osvrt na ovu zbirku; Pesme).* Zbog toga pokret socijalne literature » . . . i nije bio čisto književan, samo književan, nego pokret koji je kroz književno oblikovanje vršio društvenu i političku funkciju u jednom periodu prisilnog zastoja aktivnih snaga naše sredine« *(Razvojni put jednog pesnika; Naša stvarnost,* juni 1938, br. 15—16).

[30] Eli Finci, *Jovan Popović,* pogovor drugom izdanju knjige *Reda mora da bude, Nolit,* Beograd, 1974.

žrtvovanje Mesije bez portfelja ili žrtvovanje ponora besmislene žrtve, *osmišljavajuće* samo-žrtvovanje. Ono se ovde uzdiže do apsolutnog načela: od egzistencijalne tehnike revolucionara u svetu, iznuđene surovom represijom vlasti,[31] ono se preobražava u *apsolutnu* tehniku, pa tako i u mentalnu tehniku poezije; pesnik revolucije nije pesnik revolucionarnog samo-otkrivanja Ja u svetu, i sveta u sopstvenom Ja, nego je to pesnik koji se odriče od sopstvenog Ja: služiti revoluciji nije isto što i služiti svom apsolutnom poetskom pozvanju nego, naprotiv, to znači *odricati* se od tog pozvanja.[32] Načelo asketizma je apsolutno načelo:

[31] »Put revolucionarne borbe, u uslovima u kojima se ona odvijala kod nas, bio je nužno i put primanja *obaveza,* prilagođavanja subjektivnog *zajedničkom* i potčinjavanja individualnog *opštem,* put izgrađivanja i disciplinovanja *pripadničke* svesti. Za svakog pojedinca, učesnika revolucionarnog pokreta, pogotovo onog koji se bavio stvaralaštvom, bio je to i trnovit put ličnih oscilacija, taktiziranja i kompromisa, podstreka i žrtava, u okviru dramatične klasne borbe i idejnih konfrontacija, sa tolikim društvenim i političkim plimama i osekama na širem društvenom poprištu« (Eli Finci, u pogovoru knjizi *Reda mora da bude).*

[32] Ovo se pojavljuje i u kasnijim prikazima Jovana Popovića, kao pesnika: »pisci ovoga perioda« (misli se na epohu revolucije i Jovana Popovića) su »svoj talenat stavili u službu naroda. (. . .) Tako shvaćen zadatak pisca (. . .) vodio je žrtvovanju umetnosti radi ideje« (Ivanka Jakšić-Jovanović, u predgovoru knjizi Jovan Popović, *Izbor);* Jovan Popović je bio »borac usklađene građe revolucionarnih ideja i etike, koji je i svoj lični život, i svoj talenat prineo na žrtvu sreći čovekovoj« (Velibor Gligorić, predgovor knjizi *Izabrane stranice* Jovana Popovića i Đorđa Jovanovića). Po tome, revolucija je bezizlazno protivurečna poeziji, ili: najviša revolucionarna etika iskazuje se pesnikovim odricanjem od sopstvenog »talenta« (ili, još određenije, *»sreća čovečanstva« živi od nesreće poezije,* a pesnički čin preobražava se u vrhunski revolucionarno-etički čin svojevrsnim ritualom svoga sopstvenog žrtvovanja). Oskar Davičo i Miroslav Krleža, nesumnjivo najznačajniji *pesnici* revolucije, koji se u revoluciji i za revoluciju nisu, u stilu ovoga žrtvenog rituala, odricali od sopstvenog »talenta« nego su ga, naprotiv, *tek kroz nju i zahvaljujući njoj,* ostvarivali, ostaju nepomirljivi sa ovom etikom žrtve (ili »pobožnog doprinosa«). To je, u stvari, *tipično dogmatska mitologija žrtve:* dogmatizam se, i ovde, iskazuje kao poziv na asketizam: revolucija nije imperativ oslobađanja svih potisnutih energija sveta i bića, nego je *apsolutna ideja* koja svuda i u svemu traži svoje neposredno ispoljavanje, i koja se zato ispoljava kao *najprimitivniji mogućan racionalizam* koji je, sam po sebi, negacija i »talenta« i umetnosti. Ako je, u revolucionarnoj negaciji sveta, ova mitologija žrtve *mogućna,* — onako kako je *mogućan* i sâm dogmatizam (i to kao dogmatizam *iznuđen* stvarnošću nečovečnog sveta), — ona je suštinom svojom protivurečna revoluciji upravo zato što je protivurečna poeziji: osim buržoaske misli, koja poeziju (ili »duh« uopšte) odvaja od politike, u strahu od revolucije, *jedino dogmatizam zna za protivurečje revolucije i poezije,* ali tako što je, protivurečan poeziji, kao suštastvenom govoru revolucionarnog oslobođavanja čoveka, protivurečan revoluciji. Istorija revolucionarnog pokreta zbog toga

pesnik sme da sanja, ali samo po Buharinu: »oslanjajući se na realne tendencije razvitka«;[33] on je asket, a njegovo pisanje je svojevrsna tehnika asketizma, pod stalnom pretnjom ćutanja.[34] Osnovni duševno-moralni imperativ jeste imperativ asketskog anti-Ja.

Otuda upozorenja Miroslava Krleže, pesnika koji je prvi pevao *lenjinsku* Internacionalu na ovom jeziku, da stvarnost sveta može postati stvarnost poezije (i umetnosti) isključivo u stvarnosti »našeg vlastitog života«,[35] ostajala su, u slučaju ovoga pesnika, potpuno bez dejstva: ono što je on hteo, što je bio njegov san i sámo jezgro njegovoga bića, nije bila poezija nego revolucija kao jedino mogućna, totalna i integralna poezija apsolutnog Ispunjenja ili apsolutnog Smisla koji zahteva žrtvu »vlastitog života«. Upućivanje na »vlastiti život« u ime onoga što » . . . mi konvencionalno zovemo ljepotom«, ne samo što u ovom pesniku ne može da nađe »pozitivnog« odjeka, nego može samo još više da ga odvoji od ideala poezije: osnovni impuls svakoga njegovog, i najbeznačajnijeg, pokreta, ne samo što nije impuls »vlastitog života«, nego je, upravo suprotno, impuls okretanja od tog »vlastitog života« ka nadličnom, sveobjedinjavajućem i iskupljujućem Smislu, ka svetu apsolutne čovečnosti među

i jeste istorija revolucionarnog anti-dogmatizma: ako su pesnici revolucionarnog opredeljenja, usvajanog pod uslovima monarho-fašističkog terora Dvadesetdevete (u epohi kada se i rađao pokret socijalne literature), bili na dogmatizam upućivani i samim ovim uslovima, revolucija je sebe ostvarivala upravo prevazilaženjem ovog dogmatizma.

[33] Jovan Popović, *Dužnost književnika; Savremeni pogledi* (Slavonski Brod), februar—mart 1936, god. II, br. 2—3.

[34] Ovo je istakao i sâm Jovan Popović, govoreći da je koncepcija socijalne literature bila, u njegovom iskustvu, »donekle *asketska*« koncepcija, i objašnjavajući i svoju »stvaralačku krizu« tridesetih godina tom koncepcijom: »U tim godinama šestojanuarske diktature vodio sam najžešće književne borbe, ali sam objavio najmanje pesama. Ne samo zato što je vrlo stroga cenzura mnogo šta osujetila, nego i zato što sam osećao izvesnu stvaralačku krizu uz donekle asketsku koncepciju socijalne poezije, iako sam sâm bio jedan od spontanih inicijatora te političko-moralne koncepcije« *(Osvrt na ovu zbirku,* u knjizi *Pesme).*

[35] » . . . jedina stvarnost podataka koji se kroz stvaralački proces pretvaraju u umjetnine, jedina podloga i pratvar tih sirovina, kojima se umjetnost vjekovima hrani, to je stvarnost našeg vlastitog života, koja traje preko nas i kroz nas, koja neće da utrne zajedno s nama, koja teži da nas nadživi i provaljuje iz nas u jakim uzbuđenjima, što ih mi konvencionalno zovemo ljepotom« (Miroslav Krleža, predgovor *Podravskim motivima* Krste Hegedušića, izd. *Minerva,* Zagreb, 1933).

ljudima i u samome čoveku, koji *kao da se može* dostići samo odricanjem od svega postojećeg, pa i od svoga sopstvenog »vlastitog života«. Vrhunska strast je tu etička (strast za apsolutnim dobrom), a ne estetska: ne postoji jedinstvo etičkog i estetskog: estetsko je nemogućno u nemogućem svetu, ili je samo privid, pa i laž, opsenjujuća (i zabludujuća) fatamorgana, kao što se i najznačajniji stih otkriva kao fatamorgana ako se pročita usred čovečanstva koje skapava od gladi. Estetsko nije bitno, niti se bitnost iskazuje i ostvaruje kroz njega. Argument u ime »ljepote«, koja se ostvaruje impulsima »vlastitog života«, preobražava se (u svesti i sluhu ovoga tražioca apsolutnog Smisla) u svoju sopstvenu suprotnost: »vlastiti život«, takav kakav jeste (ponor među ljudima i ponor u sopstvenom Ja, »ples nad prazninom«), upravo je ono što se odbija najodlučnije. Vrhovna žudnja je žudnja za nadličnim, sve do žudnje za impersonalnošću: utilitarizam, u najprisnijem iskustvu Jovana Popovića, nije samo zahtev za poezijom kao neposrednom funkcijom revolucije, nego je *i sâm funkcija,* i to upravo funkcija ovoga imperativa odvajanja od »vlastitog života« pravcem ka nadličnom. On je izraz, ali i tehnika, »pobožnog doprinosa«, u smislu najdubljeg i najstrožeg asketizma, koji se javlja još na samim počecima ovoga pesnika, kada je on, pišući protiv Geteovoga *Persönlichkeit-a,* govorio da je »individualnost (. . .) *najjezovitija* tragedija«: » . . . Hteli bi je se otarasiti. Ali nas sada ona teško pušta. (. . .) Bezličnost, utopljenje je sada jedina naša čežnja«,[36] da bi kasnije, preko pitanja da li je »mesečarska noć veselija«, bio ideološki

[36] »Još kod dobro samozadovoljnog Getea individualnost je nešto otmeno rezignirano, sa pravom na gordost i na osmeh s visine, udešenim pred ogledalom. (‚Šta može značiti i najveći gubitak, pa i propast sveta, ako bi to naša individualnost nepromenjeno preživela.') Ali ta tako galantna Persönlichkeit uskoro je prerasla preko glave da zgnječi apsurdom tog lakomislenog čarobnjačkog šegrta, koji je umeo da dozove duhove, ali ih se umeo otresti. — Kada je individualnost zaista jedinstvena, ona je jedna *najjezovitija tragedija,* ta tragedija samoće i smrzavanja krije se kod dosad nečuvenog džezbenda Ničeovog, u tom titanskom plesu nad ponorom, jedinstveno bezobzirnom i pijanom od samoga sebe — kao iza njegovog prkos-imperativ-zdravlja ceo vek bolešljivosti i fizičkih patnji. Dioniz — sedma usamljenost — raspeti Hrist. — O, nama naša dragocena ličnost nije baš tako draga. *Hteli bi je se otresti. Ali nas sada ona teško pusta.* — Sve više izdizanje individue i slučajnih događaja iz opšteg zbivanja, unoseći u njih falsifikovanu, suviše veliku vrednost, došlo se do toga, da oni izgube svaku vrednost, da postanu tragika iz koje se vapi za izlazom. *Bezličnost, utopljenje je sada jedna najveća čežnja.* Mada falsifikovano, jer i to utopljenje bi trebalo biti jedan individualni doživljaj apsolutnog« *(Opravdanje).*

artikulisan u znaku nepomirljivog suprotstavljanja opšteg individualnom kao *jednom* (ili pojedinačnom): »Šta danas, na primer, znače pojedinačna samoubistva iz ljubavi, kada se u masama događaju samoubistva iz bede? Ljubavni jadi? Danas kada 30 miliona ljudi ili pet šestina zemaljske kugle uzalud očekuje posla i zarade u jednom društvu u kome ima hleba ‚samo za onog ko radi'? 30 miliona ljudi koji uzalud čekaju posla, 100 miliona ljudi koji hronično umiru, u jedno doba kada i oni koji rade životare ispod najnižeg nivoa? Psihološke finese? Ronjenje u tajne titraje duše, u unutrašnje tragedije obezbeđenog, sitog, obučenog čoveka, kada se u Nemačkoj događa ogromno gušenje masa, kada se na dalekom Istoku vode krvave borbe za nalazišta sirovina i ugnjetavane snage naroda? Individualna tuga pred ‚večnim problemom smrti', kada jedna nasuprot drugoj stoje klase u nemilosrdnom obračunu, i kada borba ide za život, za čovečiji život stotina miliona sadašnjih i bezbroj miliona budućih«.[37] Ove rečenice su pokušaj ideološke artikulacije stihova iz *Plesa nad prazninom:* »Ne, ne možemo biti srećni dok umiru od gladi«, ili: »O, odvratna je poezija dok ne smem da pogledam siromahu u oči«.[38] Poezija je *odvratna* u svetu siromaštva jer nije ni bomba ni hleb. Ona je »mesečarstvo«: »unutrašnje tragedije«, »tajni titraji duše«, »tuga pred večnim problemom smrti«. To je kritika poezije (i kulture) *svojinskog* individualizma, u kome »individua je više *moje* nego što je Ja«,[39] i u kojoj očajničko-pobunjenički duh, bačen u iskušenje radikalističkog nihilizma, kao da ne može ništa drugo nego da traži »ritual duhovne giljotine«, da bi se jednom svršilo sa »individuama« i da bi došlo do praskozorja čoveka,[40] ali, u samoj svojoj osnovi, ova kritika pamti reči Jovana Popovića, iz *Opravdanja:* »Mi bismo se odrekli umetnosti, — ali tako, da bi bili ubeđeni da će sad život sâm po sebi biti umetnost«, reči koje su, u to isto doba, u srpskoj kulturi, mogli da ponove samo *izabrani,* oni najusamljeniji, najmalobrojniji, među kojima je, svakako, Risto Ratković, koji će 1926, govoreći o sebi u trećem licu, napisati:

[37] *Sumrak lirike?*

[38] *Kladenci (Ples nad prazninom).*

[39] Koća Popović, u anketi *29. april 1931; Nadrealizam danas i ovde,* jun 1931, br. 1.

[40] »Najzad, najzad treba svršiti jednom sa individuama. Praskozorje čoveka (. .) samo je po cenu ovog rituala duhovne giljotine« (Dušan Matić, u anketi *Čeljust dijalektike,* almanah *Nemoguće,* Beograd, 1930).

»Uvek je gotov da umetnost odbaci radi nečeg višeg«,[41] i koji je napisao u *Večnosti:* »Dobre pesme nisu dovoljne da svedoče dobrog pesnika: Gospodin N. N. piše divne pesme — šta se to nas tiče?«[42] U nemogućnom svetu (nemogućnog čoveka), — *u svesti* o toj nemogućnosti, — pod imperativom negacije tog nemogućnog sveta, poezija se za pesnika, za njegov bitni duh, ne iscrpljuje samo pisanjem, čak ona je (za njega) najmanje u pisanju: umetnost, o kojoj se tu sanja, usred pakla ove nemogućnosti (usred pakla buržoaskog sveta), nije umetnost kao pisanje nego umetnost kao življenje, umetnost koja bi život preobrazila u umetnost — *umetnost revolucije.* Pisanje može biti, u najboljem slučaju, samo *jedna od metoda* ovoga pesnika (ni veća ni manja od ostalih) koji pretvara život u umetnost, njega koji se pitao, kao Jovan Popović u samome svom praskozorju:

ko je to na moja slaba ramena stavio ceo svet

(Iz poeme: Život), i koji je, sa tim svetom na svojim slabim ramenima, postao, kao pesnik, samome sebi *sumnjiv,* čak moralno nepodoban: »Drug mi umire od gladi / ja se borim s fantomima i metafizikom života«,[43] onaj koji je, pre svog *komunističkog* opredeljenja, pisao: »Praznine, praznine, vrtoglavica. Gest radi gesta, revolt radi revolta — eh, hoćeš da me prevariš, Veliki«.[44] Očajanje, koje leži ispod ovih redova (nedovoljnih da ga potpunije kažu), jeste očajanje čovečanske svesti pobunjene protiv nečovečanskog sveta, očajanje koje vodi putem apsolutne nihilističke negacije isto koliko vodi i putem samo-

[41] *Večnost,* april 1926, br. 4.

[42] *Večnost,* 1926. br. 3 (nepotpisano).

[43] *Iz poeme: Život (Ples nad prazninom).* — Taj *moralni* motiv je izvanredno prisutan u zbirci *Ples nad prazninom:* »o kako smo grešni: padaju braća oko nas a mi im ne prilazimo« *(Kladenci);* »i stidim se stidim se ko da sam kriv / setim se jednog bolesnog druga mogu da zamislim i da je mrtav i da je živ / dal je to greh o reci dal je to greh o jeli / što me muzika diže u nadzemaljsku sreću što volim stihove Šeli / smem li ja imati beskrajnih snova dok ima koje rastrza lupa toč- / kova o modrim tišinama pesnik sanjati sme li« *(Stid).* (Otuda je neosnovan prikaz njegovoga preobražaja od pesnika *Hadžije Večnosti* i *Plesa nad prazninom,* — duboko potresanog moralnim krizama, — u pesnika pokreta socijalne literature: »Sazvežđe kosmosa nije zarobilo njegov poetski duh. Vreme nije bilo za individualističke i metafizičke pobune, za izolacije i hadžiluke, niti za plesove nad ponorima i nirvanama«, — Velibor Gligorić, u knjizi *Ogledi i studije,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1959).

[44] *Opravdanje*

-odricanja, samo-spaljivanja, bezmernog ispaštanja bezmerne moralne krize, kada sve postaje sumnjivo, sve pa i sama sopstvena ličnost (ili ona pre svega?), kada se sopstveno lično (»vlastiti život«) oseća, u najdubljem podozrenju, kao jemstvo obmane, bekstva od istine, i kada se poezija, kao govor te ličnosti u samotraženju, od jednog do drugoga sukoba sa svetom, ali i sa samom sobom, oseća kao nekakav »ringišpil u praznom«, kao služenje praznini, izdajničkoj fatamorgani, kao produženo likovanje svojinskog individualizma, kao individualističko Ja protiv čovečnosti, a sve to u ime »vlastitog života«.

Ono najpodozrivije, najnevoljenije, to je upravo taj isti »vlastiti život«, kao vlastitost, kao produženi instinkt *vlasnosti, vlasti:* po tome je Jovan Popović tamo gde su najznačajniji pesnici nove epohe kao epohe ove pobune protiv vlasti, vlasnosti, pa i protiv same poezije, kao govora (ali i funkcije) »vlastitog života«. Ali, dok je njihova pobuna protiv poezije predstavljala pretpostavku za novu poeziju, onako kako je anti-poezija značila novu mogućnost poezije (svest o nemogućem govoru kao jemstvo nove mogućnosti govora), pobuna Jovana Popovića to nije bila. On nije pesnički živeo ovu pobunu i ovu nemogućnost. On nije pesnik nego asket revolucije; on je njen *svetac:* njegov utilitarizam u poeziji jeste i manifestacija i tehnika (metoda) ovog podvižničkog asketizma kao prostog odbijanja »vlastitog života« u ime ideje, potpuno izvan svake drame bića i jezika: svetac, koji je u činu a ne u jeziku, da progovori govorio bi kao Jovan Popović: hiper-racionalističkim jezikom koji je dozvan ovim odbijanjem svega ličnog.[45] To je pokušaj da se dosegne (i da se

[45] U stvari, jedini tvorački izraz ovoga bezličnog racionalizma kao da je *konstruktivizam,* kakav se razvijao dvadesetih godina u sovjetskom avangardizmu, i to u većoj ili manjoj vezi upravo sa proletkultovskom ideologijom. Ako su reči ideologa Proletkulta o umetnosti koja bi imala da se nađe predavanjem »neviđeno objektivnoj demonstraciji stvari, mehaniziranih gomila i potresnoj otvorenoj veličajnosti koja ne pozna ništa intimno ni lirsko«, i koja bi imala da postane »opštečovečanska« u tom smislu što bi bila »lišena lirike, emocija koja se ne mjeri krikom ni smjehom, već manometrom i taksametrom« (A. Bogdanov, u predlogu rezolucije I Sveruskoj konferenciji proleterskih kulturno-prosvetnih organizacija, *Sovjetska književnost* 1917—1932, izd. *Naprijed.* Zagreb, 1967), van svake sumnje izraz vrhunske otuđenosti koja se tražila u krugu racionalističkog, bezlično-objektivističkog konstruktivizma, sam konstruktivizam nije se samo ispoljio izvanredno značajnom umetnošću nego je bio i višestruka nužnost epohe, između ostaloga i nužnost ovoga odbacivanja umetnosti »vlastitog života« kao umetnosti što se stvara »u uzbuđenjima koja nisu moždane prirode« i o kojoj je govorio Miroslav Krleža (u predgovoru *Podravskim motivima* Krste Hegedušića): »Stvarati umjetnički znači podavati se snažnim životnim nagonima, a pitanje stvaralačkog dara nije pitanje mozga i razuma. Životne istinitosti otkrivaju se u uzbuđenjima koja nisu moždane prirode, a umjetničke istine naviru više iz primozga, iz mutnih strasti i tjelesnih tajni, vrlo često iz nečistih nagona i suludih slutnji, a gotovo uvijek proturazložno, prkosno i elementarno kao vrućica«. (Uostalom, ova u osnovi *romantičarsko-iracionalistička* koncepcija nije dozvoljavala Krleži da prihvati umetnost jednoga Kandinskog.)

Ali Jovan Popović bio je daleko od svakog pokušaja u pravcu bezlično-racionalističke, »konstruktivističke« lirike, i to ne samo zato što je konstruktivizam (kao i svaki avangardizam) u sovjetskoj kulturi bio već uveliko staljinski uništen, i što bi mu on već zbog toga u ovo doba bio protivan, niti jedino zbog toga što u srpskoj (i, šire, uopšte jugoslovenskoj) kulturi nisu postojale ni *minimalne pretpostavke* za njegovo razvijanje. [Jedino je Ljubomir Micić, u okviru svog zenitizma, i popularišući dela ruske likovne avangarde, pokušavao da dođe, zajedno sa Ivanom Golom, do poetike »reči u prostoru«, koja je podrazumevala i izvesne ideje konstruktivističkog racionalizma, ali je to, kao i sve drugo, uništio svojim »barbarogenijskim«, pseudo-balkanskim, — i velikosrpskim, — nacionalizmom. Jovan Popović, u prvoj epohi svoje poezije, — kada je prevodio Apolinera, Filipa Supoa i Ivana Gola (u zagrebačkom *Vijencu,* 1. travnja 1928, god. VI, knj. VIII, sv. 4, pod zajedničkim naslovom *Iz moderne francuske lirike),* i kada mu se nadrealista Filip Supo pričinjavao kao nekakav Mojsije koji »... iz stene, iz svega čega se dotakne, dočara lirizam«, — pokušavao je da dođe i do ove poezije »reči u prostoru« (možda najizrazitije u pesmi *Ringišpil u praznom:* »Klozet — bog — umetnost — ultramarin-zvezde / hipermangan — zore — snovi — creva — žljezde / voronov i ajnštajn ja bezbožni asketa / pogled žene sklizne sa mene na cirkuskog atleta«).] »Uskršnje jagnje« u Jovanu Popoviću nepomirljivo je sa doslednim racionalističkim impersonalizmom: ono nije ni ličnost ni objektivistička bezličnost: ono ne može da se odazove ekspresionističkom »plesu nad prazninom«, ali ne može, takođe, da se odazove ni pozivu na krajnji impersonalizam. Ma koliko da su proletkultovske ideje bile *prisutne* u Jovanu Popoviću, u doba kada je uređivao *Stožer* (1931), — iako nikada doslednije artikulisane, — i ma koliko da je impersonalni konstruktivizam bio logički neumitan u njegovom odbijanju umetnosti »vlastitog života« (i one krležijanske i ma koje druge), on nije bio sposoban da sledi tu logičku neumitnost *sopstvenog* duševnog opredeljenja.

On, uopšte, u sferi poezije, *ništa ne sledi dokraja,* ostajući uvek nerazrešen i nedosledan: lirika njegova je zbog toga, posle 1930, *kolebanje* između »klasične« (i konvencionalne) lirike »vlastitog života« i impersonalnog racionalizma koji zahteva utilitarizam, odnosno »tendencija« kojom je on pokušavao sav

bude) *čovek-ideja,* bez ikakvog protivurečja, bez ikakve praznine između čoveka i ideje. U stvarnosti poezije, međutim, to je ideja bez čoveka ili ideja bez tela, nadlično bez ličnog, racionalno bez iracionalnog, reč bez stvari: u osnovi jedan racionalistički idealizam koji neće prestajati da upućuje na dijalektički materijalizam apsolutne stvarnosti, ali čiji subjekt oboleo je od apstrakcije, jedan prividan (»formalan«) subjekt. Jovan Popović govorio je protiv formalizma kao protiv apstrahovanja stvari i

»vidljivih sadržaja« (pa je čak i slikarstvo Save Šumanovića osuđivao kao formalističko),[46] ali je njegova poezija *suštastveno formalistička:* ona je udaljavanje od stvarnosti udaljavanjem od sopstvenog Ja: ako (literarno) postoji formalizam Ja bez sveta, postoji i *formalizam sveta bez Ja,* — formalizam Jovana Popovića koji je hteo »vidljive sadržaje« ali čiji jezik je ostajao izvan stvarnosti: ako su ti »sadržaji« u njegovoj poeziji »vidljivi«, oni su to samo kao teme, na tematskoj ravni: oni ne prodiru u jezik, ne postaju »sadržaji« jezika, i to upravo zbog toga što je taj jezik krajnje apstraktan, racionalizovan do poslednjih mogućnosti, onako kako je apstraktno i ovo Ja, koje je »ideja« bez konkretno-čulnog, s onu stranu ma kakvog odnosa sa iracionalnim. Stvarno saznanje tu je onemogućeno u ovoj svesti koja se oseća osposobljenom »jednom za svagda« i oslobođenom od ma kakvoga daljega odnosa sa iracionalnim.[47] Ali tu je onemogućena

da se prožme. To je protivurečnost, *i duševna i stilska,* koja će se iskazivati i nejakim lirizmom i usiljenošću stihova »tendencije«, i koja će ostati trajna protivurečnost većine pesnika pokreta socijalne književnosti, tako da se njihova poezija javlja kao *neuspeli hibrid klasično lirskog (osećajnog) i racionalističkog (tendencioznog, utilitarističkog).* Problem ove lirike, svakako, nije bio u tome što je bila racionalistički tendenciozna, »konstruisana«, plakatska, lirika-letak, nego u tome što, u stvari, to *nije bila:* što nije sledila svoju unutarnju neumitnost i što, zbog toga, nije došla do *svoga* stila. To je, najčešće, *letak koji nije letak,* — letak koji nema stil letka, — ili, još određenije, letak koji nije osećajna lirika ali koji ovde pokušava da se napiše jezikom *upravo te lirike.* Stil pokreta socijalne književnosti mogao je, teorijski govoreći, da postane stil letka, ali on to nije postao: on je taj stil (kao i stil impersonalnog, konstruktivno-objektivističkog racionalizma) *izgubio,* pokušavajući da se nađe u lirici »vlastitog života«. Pokret socijalne književnosti našao je svoj pesnički poraz u sopstvenoj nedoslednosti: on nije došao do *svog* stila.

[46] U članku *Razgolićeni formalizam (Umetnost i kritika,* novembar 1939, god. I, br. 4—5): »Šta je, međutim, bitno za formalizam? Da jedinu problematiku umetnika premešta u oblast apstraktnih oblika, izdvojenih iz stvarnosti i životnih uslova, ‚skinutih' sa predmeta, te se umetničko ‚stvaranje' vrti u bezvazdušnom i beživotnom prostoru do koga ne dopiru potresni akordi i vidljivi sadržaji života čovečanstva«.

[47] »Nadrealistička poezija, svaka autentična subjektivna poezija dokazuje svoje pravo na dalji opstanak, i pod *ovim* uslovima društvenog života, činjenicom da svest ne može da bude *jednom za svagda* osnažena i osposobljena da, na svetlosti koju trenutno oslobođena podsvest od nje traži i dobija, te uslove života koji je determinišu stvarno pojmi i oceni, kroz stvarno poimanje i ocenjivanje te svoje determinacije. U podsvesti se dalje, neumitno, i posle tog obasjanja, odvija jedno mutno i sudbonosno dijalektičko dešavanje, koje parališe svest kada je ugašeno i potajno, a pokreće je i osnažuje kada je sagledano i oslobođeno« (Marko Ristić, *Moralni i socijalni smisao poezije; Danas,* 1934, I, 1. i 2; v. u Ristićevoj knjizi *Ljudi u nevremenu,* izd. *Kultura,* Zagreb, 1956).

i sama stvarnost onako kako je onemogućeno kretanje između Ja i Sveta (između racionalnog i iracionalnog): to je apstraktna, i u svojoj apstraktnosti statična, stvarnost apstraktno ne-stvarne »konačne« svesti, one koja bi imala, u odbijanju svakog iskušenja, da bude data »jednom za svagda«. Odbijanje ma kakvog odnosa sa iracionalnim, u duhu ove »konačne svesti«, jeste odbijanje same praznine, kao ne-bića: svaki odnos sa prazninom, za ovoga pesnika, jeste pretnja nestvarnosti (stvarnost je za njega ono što je »puno«, totalno, neporečno; ona ne poznaje prazno), ali i više: pretnja ništavila, ne-bića, koja zavodi duh putem poezije besmisla i ciničkog pesimizma,[48] ogrešenje o imperativ revolucije, kao imperativ apsolutnog *Ispunjenja,* satansko likovanje mračnjaštva, nemoral. Tvrdeći kako je »nadrealizam imao smisla samo zato što se veśto kamuflirao dijalektičkim materijalizmom«,[49] Jovan Popović je, kao pesnik, u poetskoj svojoj praksi ostajao potpuno izvan svake dijalektičnosti: hteo je revoluciju, kao preobražajnu negaciju postojećeg sveta (ne-bića), ali bez sopstvenog otvaranja ne-biću; kao »uskrsnje jagnje« koje se boji da ne bude prevareno, hteo je biće bez iskušavanja ne-bića (kao dobro bez zla, kao smisao bez besmisla, kao svest bez ne-svesti, — u poeziji: kao govor bez iskušavanja praznine ili zaborava postojećeg govora u kome je čovek zaboravljen, i u kome je »zaboravljena« i stvarnost). Idejni optimizam, koji je on pokušavao da peva stihovima, u suštini je *anđeoski:* to je iluzija »konačne« svesti, »jednom za svagda« oslobodene svakog iskušavanja ponorom, svakog »plesa nad prazninom«, u stvari iluzija dogmatske svesti čiji bitni dogmatizam nije u idejama nego u samoj ovoj iluziji njegovoga subjekta o »konačnosti« sopstvene svesti, u ovome apstrahujućem hiper-racionalizmu: »novi realizam« ili socijalistički realizam u teoriji, a u praksi *socijalistički hiper-racionalizam,* u stvari jedan *nominalizam:* zna se suština istorije, ali zato kao da se *sve* zna, i zato kao da se boravi u rajski *idealnim prostorima idealne adekvatnosti* reči i stvari, bića i jezika: svaka stvar ima svoju reč, svaki, i najsloženiji, najtamniji pokret bića ima svoju savršeno jasnu formulu u jeziku.

[48] Takva je poezija »besmisla i ciničnog pesimizma« Marka Ristića i Milana Dedinca (Jovan Popović, *Literatura pod čekićem gospodina Kostina; Umetnost i kritika,* maj 1939, I, 1—2).

[49] U članku *Sumrak lirike?*

Nema nejasnog, ali zato što nema protivurečnog; sve je jasno, ali je zbog toga sve suštinski apstraktno i statično: to je mirovanje u apsolutnom identitetu, u totalnoj rasvetljenosti. Život, koji se neprestano ističe kao imperativ, ali rečju iz čije statičnosti (izvan metafore, izvan simboličkog prenosa) ledeno zrači smrt. Govor nije neprestano traženje stvari, pravcem od apstraktnih, *opštih,* reči ka konkretnosti sveta i stvari, kroz egzistencijalnu konkretnost Ja koje govori jer je nepomireno sa apstrahujućom opštošću jezika, nego je prihvatanje jezika takvog kakav jeste, u njegovoj uopšteno-uopštavajućoj apstraktnosti, upravo odbijanjem ovoga Ja, njegovom žudnjom da bude što neporečniji i što neposredniji govor ideje, jedan nedvosmisleno i neposredno jasan idejni govor, lišen svakog kolebanja i svakog (i najmanjeg) iskušavanja praznine.[50] To su čitave mase konvencio-

[50] To je ostala do kraja njegova težnja: čak i kad aktuelni trenutak to nije zahtevao, on je išao za ovakvim idejnim projašnjavanjem, uveličavajući svoj racionalizam: dovoljno je samo pogledati, letimično, ispravke koje je, priređujući izbor iz svog celokupnog pesničkog dela, unosio u pesme pisane tridesetih godina, pa da se ovo jasno vidi. Tako, umesto strofe u pesmi *Odahnuti!* prvi put objavljene u zagrebačkom *Vijencu,* 1. veljače 1928, god. VI, knj. VIII, br. 2 (a zatim u almanahu *Knjiga drugova):*

Bez prekida hukte razjareni kotači,
Ceo je život ko-zna-zašto stroj.
Mozak i krv su za podmazivanje — šta znači
Jedan čovek, hiljadu ljudi — smeje se ciničkí broj.

u knjizi *Pesme* je verzija:

Bez prekida hukte razjareni kotači;
Živote ljudske melje nečovečni profitni stroj.
Šta znači čovek, šta hiljadu ljudi? Tek broj.

To je ispravka u pravcu nesumnjive ideološke preciznosti. Umesto onoga »stroja« koji je (pomalo ekspresionistički) »ko-zna-zašto stroj«, dolazi stih u kome je ovo »ko-zna-zašto« prekinuto, — stih jasnoga znanja: »živote ljudske melje nečovečni profitni stroj«. U istini se dobilo, neosporno; ali uveličavanje istine, u slučaju Jovana Popovića, nije i uveličavanje poezije: ako nije bilo poezije u stihovima sa centralnom figurom »ko-zna-zašto stroja«, možda je u njoj bilo *izvesne* (pa makar i najneznatnije) mogućnosti za poeziju: bilo je izvesne provokacije u ovome »ko-zna-zašto«; u novoj verziji sve je jasno, sve se zna, ne postoji pitanje koje traži odgovor, nego je odgovor već dat: tu nema *praznine* između pitanja i odgovora, ali zato nema ni napetosti koja kao da je bila obećana onim »ko-zna-zašto«. To je bolest *didaktičara, moraliste* u poeziji: bolest totalnog i totalno pasivizirajućeg prosvetljavanja. Simbol »Velikog Reditelja«, koji se javlja

nalnosti čijoj agresiji otvara vrata ova »svest« jednom za svagda; jedna savršena pasivnost u prostoru jezika, jedna ravnodušnost prema jeziku i, zbog toga, i jedan površan, jednoslojan i *izuzetno slab* jezik, lišen svakog unutrašnjeg intenziteta, jezik bez napora, rutinski anoniman i anonimno nepostojeć, osuđen na banalne »poetičnosti«. Kao da je otkrivanje suštinskih načela istorije i

u istoj pesmi, takođe stilizovan u duhu ekspresionističke simbolike, preobražava se u simbol *»Zlog* Reditelja«: on nije preteča veličine moći, nego moć koju *znamo* po njenom zlu. On nije *neodređeno* »Veliki«, nego *određeno* »Zao«: zlo koje je potencijalno sadržano u ovome »Veliki« u potpunosti je naglašeno. Svaka nedoumica je uništena, svaki ponor nedoumice smislom je »premošćen«, ali tako se uskraćuje i najmanja šansa za akciju: ovo uveličavanje (utvrđivanje) istine ne razvija se uveličavanjem duševno-duhovnog aktivizma, nego, naprotiv, uveličavanjem pasivnosti. To je *pasivizirajuća deklarativno-retorična jasnost* koja je protivurečna posrednom govoru ili praznini koju zahteva posredan (protivurečan) metaforičko-simbolički govor, ali i svaki *stvaran* govor.

Jovan Popović je, u pesmi *Neumitni čas (Vijenac,* 1. lipnja 1928, knj. VIII, br. 6; pesma je posvećena Ristu Ratkoviću i Novaku Simiću), pripremajući knjigu *Pesme,* izmenio stihove:

I mi ćemo iščupati srca i ubijati,
ubijati,

u stihove:

Iščupaćemo srca i suditi,
neumitno suditi.

Umesto *ubijati* napisao je on *suditi:* revolucionari nisu podivljala nesvest osvetničkog očajanja koja ubija nego svest koja sudi; ali, ova nova verzija nema nikakvu poetsku nosivost: u njoj nema prenosa, nema dvostrukog značenja. Ako stihovi, iz stare verzije, koji pozivaju na ubijanje, takođe nisu poezija, oni su mogućnost poezije onoliko koliko su mogućnost protivurečja ili govora preko »ponora« i kroz »ponor«: *ubijati,* koji oni kao imperativ objavljuju, tu očigledno ne kazuje samo želju za ubijanjem nego, kroz nju, i *preko* nje (pa i protivurečno-jedinstveno sa njom), *očajanje* kome ne ostaje ništa drugo nego da, u vrhunskome svom času, koji je čas pobune, sanja o ubijanju: reč *ubijati* ovde »znači« i *vrhunski očajavati.* Prepravljena u *suditi,* ona to više ne znači: onaj koji sudi ne očajava, u imperativu suditi nije sadržano i iskustvo očajavanja, ono iz kojeg se kristališe revolucionarno iskustvo (još neprisutno u ovoj pesmi Jovana Popovića iz 1928), i bez koga se to iskustvo ne ostvaruje. Jovan Popović koji prepravlja *ubijati* u *suditi* ne sudi samo svom negdašnjem anarhističko-očajničkom ekspresionizmu (onome iz epohe »ubijati« kao »očajavati«, i »očajavati« kao »ubijati«), nego sudi (i osuđuje na smrt) i svaki dijalektičko-protivurečni govor, ili svaku saradnju sa »ponorom«: *»ubijati« može da bude sinonim »očajavati« samo u jeziku pesnika čije bogatstvo je pre svega bogatstvo ove »sinonimnosti« koje nema ni u jednome rečniku sinonima, jer je jezik duha koji govori iz ponora i kroz ponor:* samo u »plesu nad prazninom« može *ubijati*

revolucije posvećivanje i ovoj svesti »jednom za svagda«, i, zbog toga, kao da je ono oslobođavanje od svakog napora duha između govora i ćutanja; kao da se problem afazije, s kojim se Jovan Popović suočio još kao mladić, kada je navodio reči *prokletnika* Pava Starčevića: »reči izgubiše vrednost«,[51] za njega više ne postavlja: kao da dosegnuti smisao revolucije razvejava svaku teškoću govora, ali i više: kao da on, svojom suštastvenošću, postaje apsolutan, tako da pesnik koji se prožme njime može da govori svim rečima, pa čak i onima koje su »profanisane«, a da te reči uopšte ne ugroze a još manje iznevere taj smisao. Tako bi, paradoksalno, poziv na revolucionarni aktivizam u svetu

ovako da »znači« (dok semantički ostaje nepopravljivo — ubijati) *očajavati:* potreban je ponor da bi se *ubijati* preobrazilo, — a formalno ostajući u svom prvobitnom značenju, — u *očajavati,* da bi se stiglo do dinamične slojevitosti značenja, kada se govori jedno (»ubijati«) a kazuje drugo (»očajavati«) i kada se duh, kroz taj govor, posvećuje u svoju sopstvenu istinu, *aktivno,* kada je na samome njenom vrelu, u punoj akciji (a ne moralistički pasivizirajuće: pošto je akcija završena, i odgovor donet — *odgovor koji je svođenje višeslojnosti na jedan sloj ili apstrahovanje živog tela stvarnosti na geometrijski crtež,* vraćanje iz dijalektičkog dinamizma u statičnost »konačnog« rešenja, iz morala učestvovanja u živoj dijalektici Ja—Svet u neučestvujući moralizam).

[51] »Nema ni jedne reči koja nije profanisana, nijednog osećanja koje nije prostituisano! (. . .) Vi ste vrlo srećni ako mislite da je samo radi originalnosti rekao Pave Starčević: ‚reči izgubiše vrednost'. Vi ste srećni ako tu *afaziju* (baš onda kada se najviše viče) niste stvarno preživeli. (. . .) Pokušaću da mucam da iz kipećeg bića oslobodim jedan krik, jednu beskrajnu čežnju, problem i tragiku života kondenzovanu u jednu reč: *Ti!* — Čim sam je izrekao, ona je obična, blesava, očajno beznačajna reč iz rečnika ili gramatike. (. . .) Pesnici! Dragi pesnici! Da vas volim sad, kad vas niko ne voli. Kad dišete samo za njih, pljuju vas, kamenuju vas. Kad najviše tražite boga, žigošu vas; bezbožni — vi jedini sveštenici u davno pomokrenom hramu« (u tekstu *Opravdanje;* sâm problem afazije našao je Jovan Popović, očigledno, u tekstu *Helioterapija afazije* Marka Ristića i Rastka Petrovića, objavljenom u časopisu *Misao,* 1923, knj. XII, sv. 82). — Inače, na uvodnoj stranici *Plesa nad prazninom* citirao je on takođe Starčevića: »Ipak, / poslednji gutljaj biće / puno srce«. Samo, netačno, i kao da ga nije razumeo: ovi Starčevićevi stihovi objavljeni su (u Ratkovićevoj reviji *Časa vode)* u vrhu prazne stranice, a odmah ispod njih naštampana je reč *Belo;* ta bela stranica (praznina) daje im konačan smisao: »poslednji gutljaj« je ćutanje, ali i praznina, odsustvo. Na dnu stranice, dopisano je (pod inicijalom R): »I bela praznina. / Možda za album«: to Risto Ratković, u ovo doba pesnik ćutanja i anti-poezije, kao da hoće da naglasi belinu praznog, između gorčine i ironije, ali to *danas* izgleda i kao njegovo »predskazanje« sudbine: između njega i Pava Starčevića, kome je on bio izuzetno naklonjen, — gotovo kao nekom svom dvojniku, — otvorila se ta belina »za album«: Starčević je uskoro iščezao, ne ostavljajući za sobom nikakva traga i ne odazivajući se na reči dozivanja koje mu je Risto Ratković upućivao preko svoje male revije *Večnost,* 1926.

imao da znači poziv na punu pasivnost u jeziku, ili, — i još paradoksalnije, — kao da bi poziv na revolucionarnu negaciju sveta imao da bude, sâm sobom, i puno izmirenje sa »profanisanim« rečima tog istog sveta. Nema više »profanisanih« reči, nema užasavanja od afazije, od nemogućnosti govora, od praznine (od nemogućeg uopšte: od ne-bića), nema »plesa nad praznином«, ali zato nema ni stvarnosti koja jeste samo stvarnost u iskušenju, da-ne stvarnost dinamičko-protivurečnog totaliteta Ja—Svet, ona koja rađa san o »iskupljenju« i smirenju u »svesti jednom za svagda«, ali koja odbacuje tu svest: gde je ta, konačna, svest, nema stvarnosti ili ima samo reči-pojmova i konvencionalnih reči iza kojih biće ostaje »skriveno, nečujno, stidljivo (. . .) *kao dete napušteno od svih«:*

U damarima ti kucaju potresi celoga sveta,
i čitave zemlje krvare ti u srcu.
U glavi se propinju misli da obujme smisao,
i nazireš svetla vidika iza oluja zlih.
No šta je to što ispod svih tih misli,
ispod svih tih bezbroj života što ih nosiš u sebi,
skriveno, nečujno, stidljivo,
cvili u tebi,
kao dete napušteno od svih?

(Dva čoveka).[52] Otuda je tu uvek (ili gotovo uvek?), nešto naslućeno, ali daleko, — na najudaljenijim vidicima »iza oluja zlih«, — što pokušava da izađe iz ove svoje skrivenosti, da se ispolji, da dođe do svoga pokreta, ali do pokreta tu ne dolazi: pokret je tu imperativ (i motiv i tema, ne jednom), ali koji ostaje bez jezika i izvan jezika:

Tvoj simbol su urlik, jauk i buna,
Tvoj jezik su mitraljezi, bombe i stihovi novi.

[52] Čovek ovde ne može da se ne seti stihova objavljenih pod naslovom *Iz poeme: Život,* u *Plesu nad prazninom:* »Da sam hteo biti asket hteo se ponižavati hteo biti što grešniji — iz čednosti / da sam bio pesnik da sam cepao najdraže svoje i hteo da umrem od bola / . . . / siroto dete zašto baš tebe da mrzim bio si katkada kao anđeo«. — Inače, ovu formu »da sam . . . « kasnije će Dušan Matić, u varijanti »da si . . . «, da provede dužinom čitave pesme *Zamenice smrti* (1930). Da li je i ovo, mladalačko, »da sam . . . « Jovana Popovića takođe neka — »zamenica smrti«? (»Da sam hteo biti asket . . . «)

Ti koje si proždrlo čitave svetove nemilosrdno,
Rađaš još nepoznato, ipak slućeno, mlado Sutra.
Napred samo! U strašno, u divno Nepoznato!

(u pesmi *Doziv izgubljenih putnika).*[53] U ovome »napred samo« je integralan Jovan Popović (i ideološki i pesnički): »napred samo« jeste ovaj imperativ pokreta, ali kao ideja a ne i kao doživljaj koji bi došao do svoje materijalizacije u jeziku. Nemoć ovoga »napred samo« je nemoć nepoznatog: kretanje je ovde onemogućeno nepoznato koje je »divno« jer se rađa poricanjem postojećeg, ali koje je i »strašno« (i onda kad se to poricanje doziva čitavim bićem), jer je otvaranje ponora u poznatom, ovim poricanjem, i to ponora u samoj svesti, — poziv na »ples nad prazninom«. U rečima »U strašno, u divno Nepoznato« nema nepoznatog onako kako u reči *strašno* nema strašnog, ni u reči *divno* divnog, ili kako u reči *plav* nema Dunava: Dunav koji je plav ne teče sve i kada Jovan Popović uz ovo *plav* dopiše »ponekad zaista«,[54] koje kao da podrazumeva neku njegovu slutnju da Dunav nije u tome *plav,* ali slutnju koja je odviše slaba da bi ga sprečila da napiše to *plav,* ipak, zadržavajući se, ovim »ponekad zaista«, na nivou jedne sasvim slabe ironije, nemoćne da odoli agresiji konvencionalno-sentimentalističkog duha ovoga *plav,* tako da sve inertno-rutinske asocijacije, preko kojih duh prelazi i ne primećujući ih, bez zastoja, bez i najmanje provokacije, kao neka nezadrživa reka banalnosti, imaju svoj izvor u ovome plav: od sunca koje se *kloni* iza karlovačkih brda,

[53] U almanahu *Knjiga drugova.*

[54] U pesmi *Jesenja slutnja na Dunavu,* iz 1940: »Dunave, ti si ponekad zaista plav, / Tako čisto, duboko plav da se pred očima stvara duga. / Kako polako, dostojanstveno plovi niz tebe teretni splav. / Kako je vedra, sunčana i plava nad tobom vidovita tuga. / . . . / Koliko je naroda plovilo tvojim ćudljivim talasima. / Mnoge potonule sudbe miruju na tvome nepoznatom dnu. / . . . / Sunce se kloni iza karlovačkih brda. / Kuće i brda i horizonti bukte. / . . . / I suton guta brda obranih vinograda, / i suton se puni šapatom pesama mrtvog Branka / . . . i jeca neka frula u rumenoj seti zaranka: / — / Oj, Dunave, Dunave, / kud tvoji putevi vode? / Oj, Dunave, Dunave, / šta kriju tvoje vode? / . . . / U mraku crno i muklo valjaš svoje hladne vale, / neprestano, neodoljivo u susret Crnome Moru. / Reci nam, kako da postanu nepobedive snage male, / reci nam, kako se plovi u veliku, u žuđenu zoru. / . . . / No Dunav samo teče, zapljuskuje i ćuti. / Ja slušam, i mislim: kolika je cena slobode«. — Zaglušnut ovom praznom retorikom, i *željan Dunava,* čovek iz sećanja doziva Rastka Petrovića, »formalistu«: »Ko ti reče, prijatelju, da ću doći u nedelju, u nedelju Dunav teče!« (u pesmi *Putnik,* u zbirci *Otkrovenje,* Beograd, 1922).

do frule koja *jeca,* do ćutanja ovog Dunava (sve do završnog stiha: »Ja slušam, i mislim: kolika je cena slobode«). Konvencionalnost je, ovde, kancer stvarnosti: polipsko njeno bujanje, u poeziji Jovana Popovića, je nezadrživo, i u neprestanoj progresiji: u istoriji ovoga pesnika osvajanje revolucionarne svesti ne znači i opadanje emocionalno-jezičke konvencionalnosti nego se ta konvencionalnost neprestano uveličava, apstrahujući stvarnost utoliko više ukoliko je sama dublja ili ukoliko je *ravnodušnost* Jovana Popovića prema jeziku veća.

Njegova poezija sadrži *malu istoriju ravnodušnosti prema jeziku.* U prvo doba njegove socijalne poezije ova ravnodušnost izražavala se zahtevom za poezijom koja bi bila »izveštaj o stvarnosti«, u stilu filmsko-žurnalističkom, koji se odlikuje rečenicama kratkim (nijedna rečenica, idealno, ne bi smela da traje duže od foto-eksponaže jedne činjenice, ili jednog elementa stvarnosti), i jezikom krajnje pasivnim: reakcija pesnika na svet ne sme da bude neposredna nego se iskazuje posredno, montažom ovih činjenica-elemenata u celinu pesme, tako da jedini njegov jezik jeste jezik montaže elemenata: sama reč, po sebi, nije ni najmanje bitna, jer reakcija na stvar ne zbiva se neposredno, u verbalnom sloju, nego posredno: na ravni montaže koja je ravnodušna prema rečima, i u toj ravnodušnosti okrenuta prema standardno-bezličnom (anti-metaforičkom i anti-simboličkom) jeziku, i to utoliko više što sama potreba za što većim »efektom«, na liniji utilitaristički shvaćene »tendencije«, zahteva što veću jasnost. Pri tome se neposrednija pesnikova reakcija javlja isključivo kroz *ironiju,* — karikaturalno-demistifikatorskom montažom ovih činjenica u celinu pesme, — ali sama ta ironija strogo je ograničena stilom deskripcije: ona je osuđena da ostane prigušena, da ne bi poremetila deskriptivan reporterski stil koji zahteva izvesnu pasivnost u svemu, pa zbog toga i ograničava moć ironisanja, tako da ironija ne može da naraste toliko koliko bi bilo potrebno da prodre ispod prvog sloja jezika u njegovu dubinu i da bude preobražajna moć u samome jeziku.[55] — Međutim, u najvećem broju pesama Jovana

[55] Izraz »izveštaj o stvarnosti« je iz uvodne beleške Pavla Bihaljija, u Popovićevoj knjizi *Rada mora da bude* (izd. *Nolit,* Beograd, 1932). Pavle Bihalji *(Bihaly),* koji je najpre časopisom *Nova literatura* a zatim *Nolitom* izuzetno doprineo širenju revolucionarne ideologije (pre rata je policijski progonjen; jula 1941. streljao ga je Gestapo), po svemu je imao uticaja na Jovana Popovića, koji je sa njim godinama prijateljevao i sarađivao (preveo je za *Nolit* romane Ernesta

Popovića nema ove reportersko-dokumentarističke, nenametljivo ironične deskripcije (u kojoj, uvek, svetluca poneko zrno sentimentalizma); čak, istorija poezije Jovana Popovića ukazuje se i kao istorija *zamiranja* ove objektivističke, dokumentarno-žurnalističke i blago karikaturalno-ironične deskriptivnosti: nju potiskuje sve naglašenija deklarativna retoričnost, očigledno dozivana i podržavana željom ovoga pesnika da govori što neposrednije (kao da mu se činilo da je metoda ironisanja kroz

Glezera, Travena, — četiri romana, — Hajnriha Mana). Deskriptivno-ironična montaža, u kojoj je nedvosmisleno prisutan stil posle-ekspresionističkih, levo orijentisanih nemačkih pisaca, okrenutih pre svega »dokumentarnoj« literaturi, i koji se javljao i u jednom delu sovjetske proze tridesetih godina (možda najpotpunije u romanu N. Ognjova, *Dnevnik Koste Rjabceva*, iz 1927, prevedenom i štampanom u Beogradu, 1930), jeste stil koji je Pavle Bihalji negovao izdanjima svog *Nolita*. Osim toga, i oštro ironična karikaturalnost Georga Grosa, čiji duh (ali i likovna tehnika) je moćno prisutan u Hegedušićevim ilustracijama Bihaljijevog izdanja knjige *Reda mora da bude*, očito ukazuje na uticaj koji je Pavle Bihalji vršio na Jovana Popovića. (Eli Finci, u već navođenom pogovoru drugom izdanju knjige *Reda mora da bude*, ukazao je, prvi, na prisustvo Grosa u ironično-karikaturalnoj tehnici *Reda mora da bude;* on je takođe ukazao i na činjenicu, neospornu, da su »pojedine novele u ovoj knjizi, ili, bar, izvesni elementi u njima, u prikazivanju erotskih uzbuđenja i ljubavi, inspirisani, mada bez ikakvog formalnog ugledanja, sličnim erotskim scenama u *Klasi 1902* Ernesta Glezera, koju je Jovan Popović, godinu dana ranije, preveo za *Nolitovo* izdanje«.)

Ova karikaturalno-ironična i reportersko-deskriptivna montaža »izveštaja o stvarnosti« svakako je najpotpunije došla do izražaja u pesmi Jovana Popovića *Banat u jesen* (iz 1931), koja atmosferom, ali i stilom, podseća na prozu *Reda mora da bude*. To je spoj deskriptivno-reporterskog i ironično-karikaturalnog stila iz novela Jovana Popovića posvećenih »izveštaju o stvarnosti« Vojvodine tridesetih godina. Prvih pet strofa su deskripcija ravnice, a završne četiri strofe su ironično-karikaturalna »montaža« pojedinosti iz života grada, izgubljenog i fizički *i moralno* u gluvilu ravničarskog (vojvođanskog) pejzaža: »Iz trgovčeve kuće cedi se jauk klavira / pod beščutnim prstićima otmenih gospođica. / Advokat uz cigaru žrtve po spisku bira. / Trgovac misli: profit. Žena misli: Nica. / . . . / Hukte vozovi, noseći plodove u tuđinu. / Vijuga dim u setu jesenje ravnodnevice. / Hiljadu ruku se steže. Žandarmi svuda minu. / Klaviri jecaju ‚vals sudbine' i ‚Molitvu device'. / — / Leži ravnica. Muk. Nešto kao da preti skriveno. / Nebo je iznad svega kao plavi isprani veš. / A tamo u žbunju, tiho u sve sliveno, / raspada se kraj puta jedan nepoznat leš«. Tu ima nešto i od Miroslava Krleže, iz njegovih *Pjesama u tmini:* sve je prigušeno beznađem, usred zaustavljenog provincijskog sveta, tako da pesnik može, kao pritisnut i sâm ovim beznađem, samo da bude ironičan, ali onoliko koliko to dopušta »izveštaj o stvarnosti«: ni u jednom jedinom trenutku ta ironija se ne rasplamsava *do besa* koji bi, jedini, mogao da prevlada ovaj »izveštaj o stvarnosti« i da jezik, zadržan između ironisanja i foto-montažne deskripcije, izvede iz pasivnosti pravcem ka tvoračkoj snazi. Slabost jezika, u ovakvim trenucima Jovana Popovića, jeste moć koncepcije literature kao »izveštaja o stvarnosti«: tamo gde je vrhovni imperativ

dokumentarno-reportersku montažu, — kakva je najpotpunije izražena u pesmi *Banat u jesen*, — odviše posredna i, zbog toga, nedovoljno efikasna. Uostalom, ova težnja ka neposredno-deklarativnom jeziku javlja se i u njegovim izrazitijim pesmama dokumentarističke tendencije, protivurečeći samoj metodi *posrednoga* govora deskripcije). Najveći broj pesama Jovan Popović napisao je na osnovama ovog bezizlaznog protivurečja između deskriptivno-posrednog i neposredno-deklarativnog govora, pri čemu anti-stvarnosna jezička konvencionalnost kao da se samo uveličava: reportersko-deskriptivna ravnodušnost prema jeziku (jer se tu zna samo za jezik montaže kao nekakav jezik u kome reč uopšte nije bitna) uveličava se ovde neumitno konvencionalnom deklarativnošću. Pesma je, najčešće, izgrađena neprestanim smenjivanjem deskriptivnih strofa i strofa neposredno-deklarativnoga govora, kao iz talasa u talas: deklarativno-retoričkom trenutku prethodi, po pravilu, deskripcija (u prvom redu deskripcija pejzaža), koja se zatim obnavlja u narednim strofama, što sve kao da čini nekakav krug, *strujno kolo apstrakcije:* apstraktnost banalno-konvencionalnog deklarativnog jezika kao da uslovljava apstraktnost pejzaža, ali kao da je, istovremeno, i sama uslovljena njome: gde je deklarativnost nema stvarnosti: tamo gde stvar uspeva da dođe do sebe, nema deklarativnosti: tamo *sama stvar* govori, — tamo se govori stvarima, tamo ideja ima stvar i stvar ima ideju (otkriće stvari je otkriće ideje). Ako je tekst Jovana Popovića najčešće razvučen, i na samim granicama proze, to je upravo od ovoga raskola između stvari i ideja, ili između njegovoga deskriptivnog metoda i njegovog neposredno-deklarativnog govora.[56] Ne postoji inter-

ovaj »izveštaj o stvarnosti« nužno je pasiviziranje pesnikovoga Ja, njegovo povlačenje u senku (iz koje će se javljati samo ironisanjem), ali, samim tim, i *pasiviziranje jezika*. U epohi časopisa *Nova literatura* i *Stožer* jezik je maksimalno mogućne pasiviziran. Otud je on, u suštini, *konvencionalan* (jezik *sveden* na ravan konvencionalno-standardnog opštenja u kome, međutim, biće ćuti): nešto mučno i gorko, pasivno-bezizgledno, ostaje u duhu, uvek, posle ovih »izveštaja o stvarnosti«.

[56] To je došlo do izražaja i u njegovim pesmama pisanim pre 1941; ali to je *posebno* izraženo u njegovim pesmama pisanim za vreme rata, od kojih je jedan deo publikovan u šapirografisanoj zbirci *Lasta u mitraljeskom gnezdu* (objavljenoj u Sandžaku, 1942, u četrdeset primeraka, a kasnije štampanoj u knjizi *Pesme*). U pesmi *Zvezdana kuća u avgustovskoj noći*, objavljenoj u *Vojvođanskom zborniku* 1939, ovaj raskol između deskriptivno-posrednog i deklarativno-neposrednog govora već je sasvim jasno izražen: »O, vi zvezde što padate, / vi

akcija Ja—Svet (ideja—stvarnost), i zbog toga i postoji ova struktura pesme koju gradi smenjivanje strofa deskripcije i strofa »idejnoga« govora. Prisustvo dinamičko-protivurečnog jedinstva Ja—Svet iskazuje se ovde odsustvom dinamičko-protivurečnog jedinstva ideja—stvar, ili odsustvom *materijalne* gustine teksta: stvarnost ne uspeva da prodre u svet ideja, nego

zvezde što padate kao setva / u blago krilo noći, / kao deca smo mislili da ste duše umirućih ljudi — / čija li se, bože, zvezda gasi? / — / Vi padate kao tiha kiša / i kropite kosu devojke / kao sitan biserni prah. / — / Vi padate mirno i hladno / iz beskrajnih praznina svemira / da sinete za trenut u vazdušnom plaštu zemlje. / i šta vas se tiču patnje i nadanja naša? / — / Mnogo vas, zvezde, pada u ovu balsamsku noć, / mnogo vas pada, izbrojati vas ne mogu. / Ma koliko vas padalo, / nije vas dosta / da podsetite na one / što umiru danas u okrilju ove noći. / — / Na snenoj obali Mediterana, / u azurnoj čistoći kupanoj dahom mora, / vidiš li kako drugovi koračaju u susret smrti?« Tu nema *u samoj senzaciji* padanja zvezda ovoga doživljaja neizbrojive smrti drugova, i Jovan Popović *kao da to zna:* on zbog toga i mora sa pasivne deskripcije (i u pasivnosti skroz jezički konvencionalne) zvezda koje *padaju,* — nijednu reč umesto reči *padati* on tu ne može da nađe, — da pređe na ovo »raspravljanje« sa zvezdama: »Ma koliko vas padalo, / nije vas dosta«. Ako je izraz tu usiljen, čak *rogobatan,* (» . . . nije vas dosta«), to je, sasvim sigurno, iz ovoga raskola stvar — ideja ili iz protivurečja deskriptivno-posrednog i deklarativno-neposrednog govora: Jovan Popović, razdrt između deskripcije i deklaracije, jeste razdrt između sveta i ideje, odnosno između stvarnosti i ideologije.

On tu razdrtost nije uspeo da savlada ni u epohi u kojoj je njegov najdublji, najprisniji san o revoluciji postajao apsolutna stvarnost: »O kako su *lepe* ozarene vrleti, / kako se *azurno* čisti potok u dolini *plavi!* / — / Nikada sneg još nije bio tako *beo,* / nikada tako *gordi* borovi i smreke, / nikada tako čaroban laki magleni *veo* / — / I sećam se svega što sam voleo i želeo / sveg što sam plaho sanjao i svesno hteo, / od sećanja srce mi vri. / Bilo je tuga, poniženja, lepota. / No nije mi žao rođenoga života. / Za narod, za zemlju sagoreti ceo! / Za pravi život dao bih života tri!« *(U snegu; Lasta u mitraljeskom gnezdu).* Deklarativna retoričnost (koja počinje ovde ovim »I sećam se . . . «), potpuno *apstraktna* i potpuno protiv ma kakve egzistencijalne konkretnosti, delo je ovog istog raskola između stvarnosti i ideje: tu gde su vrleti *ozarene,* gde se »azurno čisti potok u dolini plavi« (kao u najkonvencionalnijoj mogućnoj pseudo-poeziji s kraja prošloga veka), gde su borovi gordi (stereotipno), nema stvarnog doživljaja, i zato ima potrebe da se on, neiskazan, kaže neposredno: »*Od sećanja srce mi vri*«, i da se, preko tog stiha, kao preko nekog mosta dignutog kao po nevolji (i za nevolju), pređe na ovu deklarativnost čija apstraktnost, — ravna apstraktnosti konvencionalnog »azurno čistog potoka« koji se »u dolini plavi«, — kao da se neumitno produbljava. Poetski apstraktna deklarativna retorika omogućena je tu uvek apstrahovanom stvarnošću; tamo gde »iza brda već mame *rumeno-ljubičasti* / sunčevi zaranci / reka u dolini *plavi se bojom opala,* / senke šume se rišu toplo smeđe« nema doživljaja stvarnosti, kao sinteze sveta i Ja, ali *upravo zato* ima retorike ispod koje se samo sluti emocionalna patetika, ali koja ostaje s onu stranu dosegnute poezije: »Vi draga bića kojih više nema, / vi ruke koje više nikad neću stisnuti, / vi oči iz kojih nikad više neću piti prisnosti, / vi usne koje

ostaje negde *izvan* njega, zahtevajući uvek da se s naporom (i uz veoma velika iskušavanja proze) pređe sa nje na govor ideja: otuda ona i jeste zadržana u oblasti deskripcije, u najstandardnijem njenome vidu.

Ali otuda je tu neumitna *literarna* regresija, ka mentalno očito prevaziđenim obrascima poezije: odsustvo stvarnog učešća u totalitetu Ja—Svet jeste ovde, u stvari, odsustvo stvarne *ličnosti* i, u tome smislu, neumitna mogućnost ove literarne regresije.[57] Nesumnjivo, sâm pragmatizam zahtevao je ovu

nikada više usnom neću dodirnuti, / vi srca u koja nikada više neću zavirnuti / da mi srce od sreće zadrhti« *(Proleće 1942).* Sila konvencionalnosti »azurno čistog potoka« ili »rumeno-ljubičastih« sunčevih zaranaka jeste sila adhezije a ne sila kohezije; gde postoji interakcija Ja— stvar, ne postoji ovakva retorika: *praznina između Ja i stvari jeste korito kojim buja reka ove konvencionalne retoričnosti.* (Ponekad, ona će biti potpuno izvan svake poezije: »Borba će teška i duga biti, / no niko nas neće slomiti ni sviti, — / naša se snaga patnjama hrani«, — *Dolazak u partizane;* »Jer ovaj maj / naveščuje proleće naroda, / proleće čovečanstva. / Ta uskoro će biti kraj / svakog tlačenja i tiranstva — / sloboda će obasjati / kao sunce sva prostranstva!«, — *Prva lasta;* »Reko bratstva! Reko naroda! Reko slobode! / Ti znaš kuda putevi istorije vode. / Ti šumiš pesmu sudbine. / S tobom naše želje u budućnost brode. / Neodoljivo, nepobedivo teku tvoje moćne vode / iz daljina u svetle daljine«, — *Dunav;* »Budi nam ponosna, otadžbino, / narodi, budite nam srećni! / Besprimernu borbu ste vodili, / neviđena blaga zadobili, / i veliki ste, veliki postali, — / a mi u vama večni«, — *Glas mrtvih.)*

[57] Ova regresija posebno je istaknuta tamo gde je Jovan Popović pokušavao, — uprkos najdubljim svojim otporima, a po zahtevima revizije isključivosti socijalne literature iz prvog njenog perioda (u duhu »novoga realizma« i teze o poeziji kao »subjektivnom odrazu objektivne stvarnosti«), — da progovori ličnije. Sva nesalomljiva moć njegove autorepresivne svesti dolazila je tada do punog izražaja, ali osuđujući ga na *sentimentalizam* kao na neumitnost autorepresivnosti. U takvim trenucima je njegova poezija otkrivala autorepresivnost kao svoju suštinu, ali i neumitnu svoju *suštinsku* srodnost upravo sa pseudo-ispovednom, »intimističkom« lirikom autorepresivnog individualizma, kojoj je Jovan Popović i pokušavao, pre svega, da suprotstavi i ideal i stih socijalne poezije. Taj sentimentalizam, kao osećajni konvencionalizam (koji se utvrđuje jezičkim konvencionalizmom), jeste jemstvo ove suštinske veze između individualističke »ispovedne« lirike i najvećeg broja pesama socijalne lirike: ako je građanska represija nehteno samo-poricanje Ja odvajanjem od sveta (apstraktno Ja ili »čista unutrašnjost«, kao »čista« osećajnost što lebdi izvan stvarnosti hleba i ideologije), a represija Jovana Popovića u njegovome htenom odvajanju od Ja, — u oba slučaja, — i ma koliko iz moralno i ideološki upravo suprotnih motiva, — *Ja se apstrahuje istim izjednačavanjem sa »jednim« (»pojedinačnim«).* Tu nema ličnog, kao totaliteta Ja—Svet u nezavršivom dramskom dinamizmu, u dijalektičkom spregu, putem negacije, ali otuda tu ima konvencionalizma i jezičkog i osećajnog (sentimentalizma).

Takav je slučaj, posebno, sa pesmom *Dva čoveka,* napisanom između 1937. i 1939, a štampanom, u relativno novoj verziji (objavljenoj 1950, u časopisu

regresiju (željom za što većom efikasnošću koja vodi »proverenim«, »nesumnjivim« obrascima jezika, onima koji napor razumevanja svode na sasvim zanemarljivu, gotovo nepostojeću, meru), ali pravi njen »subjekt« jeste asketsko-neučestvujući, obezličavajući dogmatizam koji odbijajući negaciju neizbežno

Književnost), na osnovu jednog nedovršenog koncepta, pošto je definitivna predratna verzija u međuvremenu propala. (V. o tome u napomenama u knjizi *Pesme.*) Ta pesma, po tumačenju samog Jovana Popovića, »nije pisana u nameri ‚ispovedanja', niti objavljena u nameri ‚poveravanja', nego kao pokušaj *izražavanja novih kvaliteta u odnosu između muškaraca i žene«.* (Ova napomena je, uzgred budi rečeno, sasvim u stilu *osnovnog* Jovana Popovića: ne samo onoga koji će uvek moći da ponovi, kao u članku *Sumrak lirike?:* »Ispovedanje i lirika nisu nerazdvojne stvari«, nego onoga koji ni svoj pokušaj u ljubavnoj lirici ne može a da ne prikaže, u zazoru od sopstvenoga Ja, i sa stidom, kao nešto u suštini objektivno, a ne njegovo lično: njegova je bila, veli, pre svega namera da izrazi te »nove kvalitete u odnosu između muškarca i žene«.) Istina, izraz tih »novih kvaliteta« je bio *zadatak* pred kojim se našao pesnik socijalne poezije negde između 1937. i 1939, i to, — sudeći po svemu, — od časa kada je Radovan Zogović, prikazujući pesme Oskara Davića, objavljene 1937. u *Našoj stvarnosti,* izrekao jednu od najoštrijih kritika koje su upućene socijalnoj poeziji: »Pored ostalih nedostataka napredno pjesništvo kod nas ima i ovaj: kad čovjek pogleda sve ono što je do sada napisano, mora, — ponavljajući Engelsovu zamjerku Frajligratovim pjesmama, — ‚zbilja pomisliti da ljudi nemaju polnih organa'. Naši napredni pjesnici su jedno vrijeme pisali pjesme u kojima su se rugali romantičnoj i dekadentnoj ljubavnoj lirici, — to je bilo i razumljivo i opravdano. Međutim, to je često išlo do poricanja svake ljubavne lirike, — što je opet, kao reakcija, bilo razumljivo, ali nije bilo opravdano. Zatim je tu nastao mir. (. . .) Vrijeme je odista da novi pjesnici, koji pjevaju *o životu i životu,* na nov način *progovore* o jednoj od najljepših manifestacija života, da o ‚prirodnim, neophodnim i krajnje prijatnim stvarima', — progovore toplo i iskreno, kako je to svojstveno narodnim pjesnicima od Homera i našega Njegoša do velikih savremenih naprednih pjesnika svijeta (Majakovski i dr.). Ta ljubavna poezija ne smije, naravno, ići u pornografiju — koja je naopako okrenuta malograđanska lažna sramežljivost. Ta lirika treba da bude lirika mladosti i života, lirika osjećanja koja su nedjeljivi dio onih velikih strasti što ispunjavaju čovjeka u naponu borbe, u bezumnoj hrabrosti, u danima velikih poraza ili pobjeda« *(Jedno novo književno ime, Kultura,* Zagreb, 15. X 1937, III, 5; v. u Zogovićevoj knjizi *Na poprištu,* izd. *Kultura,* Beograd, 1947).

Pesma *Dva čoveka* Jovana Popovića predstavlja upravo pokušaj da se ljubavna strast iskaže kao »nedeljivi dio« velikih strasti čoveka-borca: ljubav je tu »situirana« u epohu španskog građanskog rata i velikih i krvavih sukoba beogradskih studenata sa policijom. Međutim, to su opet samo motivi ili teme: do doživljaja ljubavi čoveka-borca, ili ljubavi kao »nedeljivoga dela« njegove strasti revolucionara, tu uopšte ne dolazi. Stihovi kakvi su ovi (iz sedme pesme): »Ti si maštom u zemlji Španiji *gde narod svoj život otkupljuje, / amazonka,* juriš pred četom, *kosa ti leprša kao zastava,* / drhtiš od nestrpljenja i *ne tiču te se razmišljanja«* (?), ili ovi: »‚Bilo je divno. Od Moskve do Slavije, / do Karaburme i do Profkolonije! / Klicalo se, trčalo, tuklo... bila sam na čelu!' / *Tvoj zvonki*

doziva banalnost »profanisanih« reči: *anđeo je banalan;* jedine reči anđela, kao bića bez ne-bića (ili kao svesti »jednom za svagda«), jesu »profanisane reči«. Za Jovana Popovića može se reći ono što je Stevan Galogaža (inače jedan od najistaknutijih organizatora i pisaca pokreta socijalne literature) rekao za neke

glas je škripao (?!) *kao da si jela kalofonije«* (?!), smenjuju se sa stihovima koji bi trebalo da budu ljubavni: »Da ne bi suviše bolele / *opustele ljubavne staze,* / zima je dala *ogrtač* / i pokrila naše stope. / — / Pod snežnim toplim plaštom / klija buduće bilje, / *sanja o proleću cveće — / no naša ljubav ne klija«.* Tu Jovan Popović ne samo što nije došao ni do najslabije slutnje »novih kvaliteta« ljubavi (onih o kojima je pisao i Avdo Humo, povodom Zogovićevih stihova, u članku *Naša posleratna ljubavna lirika, Mlada kultura,* br. 1. od 3. marta 1939: »Dok smo ranije kod pjesnika imali sebična, čisto erotska ljubavna osjećanja i dok smo imali grublji odnos žene i muškarca, gdje su bile izbrisane sve duhovne i moralne veze, gdje je ljubav dobijala direktno osjećanje samozadovoljenja, kod Zogovića ono dobija novi način osjećanja i realniju sliku izražavanja«), nego je ponavljao »kvalitete« neporečno najbanalnije mogućne malograđanštine: »Slabašno majsko sunce stidljivo se smešilo, / i mi smo stidljivim smeškom krili nečujni cvrkut u srcu«; »I kad se mrzimo, mi se volimo, / I kad se udaljavamo, / nešto nas još više vuče. / *Svako biće ima svoju čudnu bravu:* / mi imamo jedno za drugo neodoljive ključe«; »Ljubav se ne može meriti. Ona sahne i raste neizmerna. / Ljubav ne govori. *Ljubav je najrečitija kad ćuti«,* sve do groteskних stihova: »Bio je to čudan randevu na Dunavskom mostu, / za koji ću rado svaki uspeli randevu da dam«, ili do spomenarske pseudo-romantičarske poezije:

Pa ipak, glas tvoj topli,
usne tvoje snene,
neće mi zbrisat sa lica
ni vetar ni druge žene.
. . .
I čuj, ma kuda pošla
(Zbogom, pune se jedra!)
Znam da ćeš uvek videti
dva oka tužno vedra,

ili, — u istom duhu, — do anahroničnе, iz groba istorije vaskrsnute poezije o vrtu koji »ogoleo stoji« (kakvu je konzervativno-reakcionarna *Misao* Pandurovića i V. Živojinovića-Massuke, u svom krstaškom ratu protiv »modernizma« kao kamufliranog boljševizma, mogla da štampa bez ikakvog zazora):

Proleće se diglo s postelje,
bolesnik što se smrti boji,
i drugo je leto izgorelo,
i vrt naš ogoleo stoji.

Forma u kojoj se sentimentalizam ovde javlja nije tipična za poeziju pokreta socijalne literature (u kojoj je sentimentalizam *saučesnički,* i tražen između reporterske deskripcije i otvoreno-tendencioznog govora, u želji da se

od njenih pesnika: »Oni misle da su teme karakteristike jednog pisca, a ne njegovo gledanje na te teme«,[58] ali valjda zato što je Jovan Popović (kao i većina pesnika socijalne poezije) mogao da ponovi reči Daniela Okalija: »Mi nismo smeli dopustiti sebi eksperimentiranje, jer bi to značilo beskorisno cepkanje energije, i nama je potpuno bilo dovoljno preuzimanje principa prikazivanja ili njihovoga prilagođavanja opštim potrebama kulture«.[59] Odbijanje »eksperimentisanja« ovde je izraz shvatanja o drugorazrednom značaju »forme«,[60] ali upravo zbog toga ono znači »preuzimanje« forme nađene u sasvim drugim »sadržajima«, i, samim tim, i »preuzimanje« *duha* tih »sadržaja«, u najdubljoj protivurečnosti sa sopstvenim »sadržajem«.[61] Međutim, ovo

izazove tuđa sapatnja sa bedom društveno obespravljenih), ali je iz iste nemoći i za autentičan doživljaj i za dublje stvaranje: »socijalnu literaturu su kompromitovali mnogo više izvesni njeni pobornici, negoli protivnici. (. . .) Mnogo štošta što hoće da se podvede pod pojam socijalnoga nije, u stvari, ništa drugo nego švercovanje banalnih i nemoćničkih motiva pod laskavom koprenom literature. Za izvesne socijalne pisce stare šeme i senke-siluete važe isto tako kao i za one koji osporavaju socijalni moment u literaturi. (. . .) I kao pojava za očajavanje, socijalnu literaturu su najviše opseli oni koji su se promašili u svojim ‚individualističko-idealističkim' književnim okušavanjima. Ja ovde smem da tvrdim da je teže napraviti dobru individualističku pesmu, negoli čitav niz socijalnih stihova koji se danas zovu socijalnom poezijom. I da pitam, onda, sa kojim pravom se sme prilaziti revolucionarnim motivima, kad se nije moglo egzistirati ni u lirici ličnoga sentimentalizma? Jer biti istinski revolucionaran u književnosti, daleko je teže negoli biti sentimentalan! *Preneti svoju nemoćnu plačevnost sa jednoga plana na drugi*, izvršiti izvesnu zamenu reči i termina, mesto plavo-crnom zaogrnuti se ružičastom pelerinom, to nimalo i ni po čemu ne znači postati ni socijalan ni revolucionaran. Štaviše, to konkretno znači ostati antisocijalan i *antirevolucionaran*« (Milan Bogdanović, *Literatura danas*, u časopisu *Danas*, 1934, I, 1; v. u knjizi *Stari i novi*, III, izd. *Prosveta*, Beograd, 1949).

[58] U noveli *Ručak kod Dibegovih* (navedeno u članku Milana Durmana *Pseudosocijalne tendencije u našoj književnosti; Stožer*, 1931, II, 5).

[59] U članku Josefa Rybaka *Mlada Slovačka: Nova literatura*, avgust 1929, br. 9.

[60] Jovan Popović pisaće kako »forma i sadržaj nisu dve odvojene stvari. Ako je tendencija samo prilepljena (?) za formu, ona ne kvari samo formu, nego kvari sebe, jer je veštačka, neuverljiva i neefikasna«, ali će tome, ipak, dodati: »Ima momenata kada je pitanje forme sekundarno, sporednog značaja pred gorućim problemima sadržaja. To je drugo pitanje. Ali o formi bez sadržaja nema ni govora« *(O socijalnoj literaturi; Kultura*, 1933, I, 1).

[61] Otuda je i mogao Miroslav Krleža da piše veoma oštro o poeziji Jovana Popovića. *Osnovnu* misao njegovu, nezavisno od polemičke jarosti kojom je bila rečena, poezija Jovana Popovića iz ovoga vremena nedvosmisleno potvrđuje: »U sveopštoj zbrci oko poimanja ‚lepote' javila se u poslednje vrijeme još i fraza o

odbijanje »eksperimentisanja« u »formi« ostaje odbijanje ma kakvog »eksperimentisanja« u »sadržaju« ili u samoj stvarnosti: to nije odbijanje takozvane »eksperimentalne« literature, nego je

‚socijalnoj književnosti'. Budimo stvarni! Na primjer: kakvu korist ima takozvana ‚socijalna književnost' od takvih strogih književnih arbitara kao što su: Galogaža Stevan, Simeon Rikard, Đuro Tiljak ili Jovan Popović? Što znače, na primjer, otrcani dječiji osmerci ovog nesretnog Jovana, napisani na temu socijalne lirike, koja bi u Micekovoj torbi Jureka Cmoka, bila među tom dječjom tvorbom čorbasta, a objavljena u bilo kojoj reviji, kakve kod nas zastupaju takozvanu tendenciju u umjetničkom stvaranju, pretstavljajući zagonetku dobrog ukusa, smatra se programatskim književnim uzorom, kako treba socijalno-tendenciozno književno i pjesnički stvarati:

Nebo je dobro.
Dobar je postojeći bog
Da bi moćno pobro
Skorup sa mleka tvog.
. . .
Kosiš. Ogromna senka. Pada za snopom snop.
Na drumu krstasti čuvar sa bajonetom.
Na opštini sedi egzekutor. U crkvi gospodin pop.
U gradu se dižu berze. Džinovska mreža nad svetom.
. . .
Pada vlaće
Ostvaruje se trud.
Pčele pune saće
Medom se goji trut.
. . .
Neće biti granica
Neće biti gladnih,
Plodovi oranica
itd. itd.

(Citati iz pjesme *Seljak* od Jovana Popovića.)

Prema tome u socijalnu poeziju spadala bi i ova pjesma:

Leti pčela malena
oko cvijeta šarena.
Niti staje niti sjeda
dok ne skupi dosta meda . . .

ili ovako, svejedno kako, od prilike ma što:

Pišeš isprazne riječi, pada za popom pop
dok nisi skočio prijeko, ne reci, molim te hop!
Kritike štampa Jovan, puca za topom top . . .
Dosta je lirike takve, prazan, dosadan snop!

to odbijanje stvarnosti koja ostaje uvek jedna mogućna stvarnost, ili jedna »eksperimentalna« stvarnost i koja se ostvaruje samo u »plesu nad prazninom«: tamo gde nema praznine, gde je ova »svest jednom za svagda«, nema ni Ja ni stvarnosti nego samo ponekad, i sasvim prigušeno, kao u poeziji ovoga pesnika, poneki njihov refleks i grč, možda i jedno *osećanje* (utoliko *bolećivije* što je dublja ova potisnutost), nešto veoma daleko, što se uzalud doziva i za čime se, čak, žali, kao za obećanim rođenjem koje se, međutim, nije ostvarilo, kao za nekim licem koje je bilo sasvim blizu, — i u svojoj čovečanskoj uznemirenosti čak bliže od mnogih drugih, — ali koje, ipak, kao da je ostalo skriveno pod senkom, neko biće bez reči i bez stvari, neko *idealno* biće koje pruža ruku da nam, i u pesmama kao i u životu, dâ sve što ima, ne želeći da zadrži ništa, ali čija ruka, kad pokušamo da je uhvatimo, pretvara se u pramen magle kao i stih Jovana Popovića.

Među mogućnim i izgubljenim pesnicima novije srpske kulture, Jovan Popović je, možda, jedan od najtragičnije izgubljenih. Paradoks ovoga pesnika, koji je i sâm osećao da je »svoj ‚nonkonformizam' ispoljio ne toliko u književnoj formi, koliko u životnoj praksi«,[62] jeste paradoks revolucionara u svetu i konzervativca u poeziji, ili paradoks nekonformista u svetu i konformista u poeziji, paradoks tim tragičniji što je taj konformizam dozvan upravo revolucionarnim nekonformizmom ovoga pesnika, njegovom željom da služi ideji revolucije, asketskim samopregorom »vlastitog života«, u duhu utilitarizma koji je, iznuđujući njegovo samo-apstrahovanje, iznuđivao i ovaj jezik »profanisanih reči« u poeziji. Zato je njegov značaj moralni, a ne pesnički, i kao takav izvanredan: među onima kroz koje je

Što znači to Jovanovo bijedno i nemoćno skakutanje iz Vojislavljevog patosa u Zmaja i natrag, po receptu takozvanog socijalno-tendencioznog? Te loše pjesmice piše čovjek koji sebi samozvano prisvaja ulogu nogometnoga suca na našim takozvanim lijevim književnim utakmicama, a prvi je zavrijedio da bude izviždan, i to jednoglasno, jer reda, dakako, mora da bude. Kada dakle Jovan Popović grmi sa Kolarčeve tribine o opasnim, ideološkim i desničarskim zastranjenjima nekih malograđanski zbunjenih pisaca (kao što sam na primjer ja), to je isto tako radikalno, kao što je bilo radikalno isprsavanje jednog Đure, da ne kažem Tiljka« *(Svrha Pečata i o njojzi besjeda; Pečat,* Zagreb, februar 1939, I, 1—2).

[62] U tekstu *Osvrt na ovu zbirku,* u knjizi *Pesme.*

progovorila svest o ovome svetu kao nemogućnom (sve do sumnje i u samu mogućnost duha i poezije u njemu), i kroz koje se oglasio kategorički imperativ revolucije, on je sigurno jedan od čovečanski najuzvišenijih.[63]

[63] »Ima pisaca koji vrede tačno onoliko koliko i njihovo delo. Njihova mera je crno na belom sadržana u njihovim knjigama. Drugi su delovali i svojim životom. Otštampani deo njihovog dela samo je fragment. (. . .) Volter je bio gorostasni mislilac pisac, iako su njegova lirika, njegove drame i njegovi eposi skoro zaboravljeni. Njegova veličina je sinteza literature i borbe protiv religioznog fanatizma, protiv privredne i društvene zaostalosti, za slobodu, znanje i istraživanje koji su utirali put Francuskoj revoluciji. Zar nije i Zola, koji je izgovorio ono *J'accuse* u Drajfusovom procesu, više nego samo program i ostvarenje — recimo — klasičnog naturalizma u Francuskoj? Ni Romen Rolan nije samo pisac. On je, povrh toga, i humanistički vesnik epohe. Možda je i kod nas pojava kao što je Cesarec značajnija po svom delovanju no po štampanim delima koja su posle njega ostala? U tu porodicu — ne određujući tačnu meru, jer budućnosti pripada da o svima nama da konačni sud — ubrajam i Jovana Popovića« (Oto Bihalji-Merin, *Jovan Popović — misli o pesništvu i prijateljstvu; Svedočanstva,* Beograd, 22. marta 1952, god. I, br. 1).

Božidar Purić

Božidar Purić ušao je u prvi svetski rat kao konjanik, a iz rata je izišao kao diplomata (položivši, u međuvremenu, u Parizu, doktorat iz međunarodnog javnog prava: *Clausula rebus sic stantibus en Droit international Public).*[1] Skerlić ga je pomenuo 1909, prikazujući *Spomenicu Nade:* pesmu *Pred borbom,* sa stihom anateme na pesimizam i pesimiste poezije prve decenije: »... Dosadan mi jauk ovog pokolenja«, on je pozdravio kao »iskrenu, svežu i zdravu«.[2] On je zaista »zastao (. . .) zadivljen« pred tom pesmom, iako u njoj »nije bilo ni pravoga zdravlja ni

[1] »U ratovima je do 1916. učestvovao kao dobrovoljac, a 1916. je bio kao rezervni konjički oficir u Srpskom dobrovoljačkom korpusu u Rusiji. 1917. postavljen je za pisara Ministarstva Inostranih Dela na Krfu. 1919. bio je sekretar poslanstva u Vašingtonu, 1919—1920. otpravnik poslova u Sibiru« (prof. St. Stanojević, *Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka,* knj. III, izd. *Bibliografski zavod A. D.,* Zagreb, 1928; potpisano *V. P.:* Veljko Petrović). Posle diplomatske karijere, za vreme drugog svetskog rata, bio je predsednik kraljevske emigrantske vlade u Londonu (1934—1944), koja je »uporno ostajala uz Dražu Mihailovića, i njegove četnike, čak i onda kada je maja 1944. godine britanska vlada insistirala na odstranjenju Draže Mihailovića iz emigrantske vlade«: oglašavao je NOP (posle Drugog zasedanja AVNOJ-a) za »nasilni teroristički pokret«, koji je »rezultat neprijateljske propagande iz inostranstva, čijem su uspehu, na žalost, mnogo doprinele izvesne savezničke ustanove, dok Jugoslovenska vlada nema ni jedno javno sredstvo dodira sa svojim narodom« (Nikola Milovanović, *Generali izdaje,* knj. 2, izd. *Sloboda,* Beograd, 1977, str. 356—378).

[2] Jovan Skerlić, *Spomenica Nade; Srpski književni glasnik,* 1909, XXII.

istinske poezije. U toj poeziji su se na jedan bezazlen način, maturantski nevešto, opevale izvesne ideje iz Ničeove filosofije, a njega je to uzbudilo, jer ga je podsetilo na Gijoa, njegovog učitelja. I on je, prevaren, u toj gimnazijskoj knjiškoj pozi video jedan znak nove aktivnosti volje i nove vere u snage i u vrednosti života!«[3]

Ali, ta Skerlićeva samoobmana nije mogla da ne obmane i Purića; u ratovima, on je bio nošen ubeđenjem da je njegovo poslanstvo da bude pesnik »aktivnosti volje«, i to one vrhunske, herojske. Pre ratova, kao mladić, vaspitanik francuskoga simbolizma (u dvanaestercu Dučićevom i Rakićevom), ovaj Vinaverov školski drug bio je u stanju da, istovremeno, brani one koji su pod »stranim uticajem« (» . . . da bi se oslobodili jednog stranog uticaja, treba najpre da mu potpuno podlegnemo«), ali i da govori o srpskim pesnicima kao o »Francuzima koji pišu našim jezikom«;[4] u ratovima, pokušavao je da poeziju simbolizma

[3] Miodrag Protić, u ogledu o Simi Pandureviću, *Jedan pesnik i njegovo razdoblje* (1956); *Prošlost i sadašnjost*, izd. *Kosmos (Biblioteka studija i ogleda*, knj. 5), Beograd, 1960, str. 13.

[4] U prikazu *Pesme Stanislava Vinavera; Delo*, 1912, god. XVII, knj. LXII, sv. 2. i 3. — Inače, on je bio taj »Francuz« koji piše srpskim jezikom. Pesme, koje je pisao pre Četrnaeste (i objavljivao ih, od 1910, po raznim časopisima, najviše u *Delu*, ali i u *Srpskom književnom glasniku)*, kao i pesme koje je kasnije pisao i objavio u dve knjige: *Pesme o nama* (izd. *Geca Kon*, Beograd, 1919), i *Ljubavne svečanosti* (izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1920), pune su »francuziranja« po modelu buržoasko-skorojevićkog snobizma prve decenije, sa brojnim odjecima na Dučića i ponekim akcentom iz Rakićeve poezije. To je *Puvis de Chavannes*, veliko nebo puno tople tajne, žuta pruga meseca vrh Sene, Madlena koja pokajnički jeca kraj vode, svetlosna varoš koja sanja na reci, dok vrh zaspala sveta struje poljupci i suze i strah od Atilinih četa; to je Ženevijeva (sveta), kao kip nema (». . . Ponoć tada / Priđe joj ruci, i s njena lica bleda / Spokojstvo duša i uteha pada«), zatim mesec iza Panteona, mali pas, u Latinskom kvartu, kao svedok ljubavi, Langlo, Žilijeta, Piero »brašnjivog lica« (i stalno »krijuć ruke u duge rukave«). To je kobna žena, iz snova (dučićevska, ali pomalo stilizovana kao avet: »S poljupcima ruke oko mene sklopi, / I poče krv moju i srce da siše, / i tek kad mi oči zanesene popi, / otišla je tiho, ne vrativ se više«), ali neuporedivo više je to galantnost kavaljera iz *la belle époque*, simbolizam u secesionističkoj težnji za nesvakodnevnom slikom i izrazom: ne samo »tvoj poljubac sanjiv na mojim usnama«, nego i želje modre koje boje oči ljubavnice (»željama modrim dok ti oči bojim«), ili strast koja spava po njenom golom telu (»po tvom golom telu strast sva moja spava«), crkva, i to »cela«, u njenom »mladom sjaju« (»ima cela crkva u tvom mladom sjaju«), »horovi žuti« svetlosti, koji »silaze kao reči (. . .) od kojih svesti se mute« (kada su čula iscrpena, pa se ljubavnica pretvara u Madonu: »Sa usne moje uzdah se krade; / kao dve suze, dve tužne nade, / kao dva plača, dve serenade, / vode te moje dve oči (!) mlade. / — / U duši vidim horove žute / svetlosti, koja na tvoje

poveže sa heroikom, tražeći, u nekoliko trenutaka, i mitološke akcente srpskoga epskog deseterca: hteo je heroiku da tumači simbolistički. Rat bi, i za njega, imao da bude velika provokacija prošlosti: »za davnu prošlost kao da nas veže / opasnost smrti i miris od krvi«.[5] Pred smrću, u krvi, kao da vaskrsavaju preci. Ovi preci (Purićevi) »nošahu u zubma srca puna krvi«, dok su »na kopljima njinim glave pune mraza»; »ogrnuti skupim kožama«, »na konjima divljim«, oni nisu znali »da će mačem i po sili / postati veliki kraljevi i svetci«, »nit umeše jauk u svom srcu čuti, / i kukanje večno Lazarevih kćeri«, i to zato što »nošahu u svojoj pobedničkoj puti / celo jedno pleme junaka u veri«; ali, oni su nošeni i »strašnom željom za beskrajnim«: »Mučaše im oči *tajna žeđ za sjajnim*, / jer kada su pošli iz prastare Vojke, / popili su *strašnu želju za beskrajnim* / još u prvoj kaplji materine dojke. / — / Njinim konjma behu sve dubine plitke; / pijani od snage i sunčeva zlata, / u zamahu svakom njine sablje britke / slušahu *daleka mora nepoznata*«.[6] To bi imala da bude mistika slovenske duše, od postanja zaverene beskrajnom. Međutim, ova »strašna žeđ za beskrajnim« i ta »tajna žeđ za sjajnim« nisu iz pradrevne materine dojke ovoga mističkoga slovenstva, nego iz dojke francuske simbolističke poetike, i to u verziji Jovana Dučića (i u intonaciji njegovoga dvanaesterca): »strašna žeđ za beskrajnim« jeste Dučićeva »strašna žeđ za dalekim«, iz pesme *Nomadi*, tako da su preci Božidara Purića, — od kojih se užasnuo V. Živojinović Massuka, tvrdeći da su za Purića »naši preci divljaci ni malo drugači no Huni ili Germani, ma koliko da se on upinje da im nekom apstraktnom ‚žeđi za beskrajnim' da neku slovensku boju u modernoj oblandi«,[7] — deca Dučićevih

skute / silazi kao reči koje se slute, / reči od kojih svesti se mute«. To je georgina, u erotskoj strepnji od mesečevog zraka (»Georgina strepi u čežnji i strahu / I sanja o njemu, mesečevom zraku, / I blede mu usne, i ljubav mu plahu / Što će da je zgori, te noći, u mraku«), Madona, čije ruke su »svete ručice«, mirisi, koji čine da je cela soba kao maramica njegove ljubavnice (» . . . ipak cela soba još tobom miriše, / kao da je tvoja mala maramica«), ili »mirisi čežnje« (»od dodira samog čak i tvoje senke / mirisi se čežnje rašire po meni«), muzika, »od koje sve je cveće svelo«, glasovir koji plače sâm (»Same dirke plaču na tvom glasoviru«), sanjiva tama koja njemu (Puriću) odjekom njenih reči kupa kose (»I moje kose dok sanjiva tama / odjekom daljnim tvojih reči kupa«. — v. sve u: *Ljubavne svečanosti)*.

[5] *Ratnici, I; Pesme o nama.*

[6] *Pretci: Pesme o nama.*

[7] U prikazu knjige *Pesme o nama (Jedna knjiga »o nama«), Misao*, 1919, I. 3; v. u Živojinovićevoj knjizi *Iz književnosti i pozorišta*, I, Beograd, 1928.

Nomada, kojima su oči »suncima bezbrojnim večno opijene«,[8] a sve u Dučićevoj osvajačkoj »bolnoj žeđi za novom lepotom«.[9] »Daleka mora nepoznata« jesu mora tipično simbolističkoga kulta nepoznatog: beskrajno, ovde, simbolistički, poriče sve poznato; svetlost, koja se tu rađa, jeste svetlost plamena »strašne žeđi za beskrajnim«, koja spaljuje sve vidljivo, tako da »U zvuk i svetlost sve će da se raspe«,[10] zajedno sa onim koji, pružajući »nevidljivom suncu« ruke, otkriva, dučićevski, kako je »rasuo sebe, ko orion sjajan«.[11]

Ratnik Puićev jeste ovaj osvajač sunca, ali ne samo zato što » . . . docniji krupni ognjevi da planu, / Treba iskra onih što umru u sjaju / . . . / Slava, to je strašno sunce mučenika«,[12] nego zato što je *osvajač slave:* kao što, u legijama Dučićevih kopljanika, »Svaki u svom štitu nosi jedno sunce«,[13] zato što je vrhunski ideal Dučićev: »I umreti, sjajan, u sunčanom krugu«,[14] tako i njegovi konjanici hrle u svetlost velikoga, osvajačkoga, duha, koji ne zna za poraz (» . . . jer ne poznajemo poraz, mi sinovi vrha, / jer umrli bi sa zalaskom slave«):[15]

Tvoji smo, sunce! i pijemo žedno
svetlosti tvoje, ma da znamo muku
i smrt da nosiš, tvoji nedogledno
predajemo ti se raširenih ruku!

U tvome bakru gore naša lica
i naše želje, i ne vide ništa

[8] »Oči su mi kao oči u nomada, / Suncima bezbrojnim večno opijene / . . . / U mutnoj i strašnoj žeđi za dalekim, / I u večnom svome boju s prostorima« (*Nomadi*, 1912; v. Jovan Dučić, *Sabrana dela*, Beograd, 1929—1930, knj. II: *Pesme ljubavi i smrti*).

[9] Dučić, *Za zvezdama* (1911); v. u istoj knjizi.

[10] Dučić, *Srce* (1908); isto.

[11] Dučić, *Himera* (1908); isto.

[12] Dučić, *Himna pobednika* (1918); *Sabrana dela*, III: *Carski soneti*.

[13] Dučić, *Kopljanici* (1918; u istoj knjizi); v. u njegovoj ranijoj pesmi *Za zvezdama:* »I kad padnem, najzad, niko neće znati / Moj očaran zadnji osmeh da pročita; / Licem pobednika razbludno će sjati / *Sunce zarobljeno u zrcalu štita*«. (V., takođe, i komično-groteskniu vulgarizaciju ovoga, kod Purića, u pesmi *Povratak, III:* »Pobedioci, u taštine duge / obukli smo se kao u porfire, / sa skiptra našeg skovanog od tuge / *s štitova sunca pobeđena žmire*«.)

[14] Dučić, *Krila* (1914); *Sabrana dela*, II.

[15] *Pobedioci: Pesme o nama.*

gledajuć tebe i od besanica
obnevidele oči sred bojišta.

Ulaziš, sjajno, sve u naše žile
i krv junačku, besaniče vrući,
i pijući nam bića i sve sile,
sažižeš srca s njima umirući.

Oh, sunce naše, izgori i peči
svu krv i život, naš brate u sjaju,
al' budi s nama u poslednjoj seči,
kako bi pali u tvom zagrljaju

(Ratnici, VII). Ako ima u ovim stihovima izvesnoga zamaha, taj zamah nije samo od patetičnog jedanaesterca: on je u žudnji za ovim bratimljenjem sa suncem, u zebnji pred »poslednjom sečom«, u žudnji da se ta zebnja savlada; u poslednjim stihovima, zebnja se otima od retorike jedanaesterca (i ton tu kao da se snižava): još su tu oči obnevidele od gledanja u sunce, još je tu herojski patos, koji traži u suncu »brata u sjaju« ratnika, ali *čovečansko* progovara molbom: »al' budi s nama u poslednjoj seči, / kako bi pali u tvom zagrljaju«. Ima tu odjeka i senke zebnje: da »poslednja seča« ne bude samo »seča«, bez ovoga pada u »u zagrljaju sunca«: bez ovoga herojskoga samoobogovljenja. Ima tu izvesne lirske sugestije, jer ima ovoga čovečanskog, koje kao da je, za trenutak, zatreptalo, na kraju ove mistike ratnika kao vernika sunca.

Ali, to lirsko je osuđeno na poraz, onako kako je čovečansko osuđeno na »obnevidelost«, koju traži ovo sunce, što »nas goni tamo gde se gine«; to je nesvesnost (ono: . . . »nesvesni žrtve«), kao ovo mističko herojstvo, koje će da se iskaže, u stihovima iz Puićevog osvrtanja na dane ove »sunčane« slave »obnevidelosti« herojstva, i najneposrednije: »A ipak *niko ne zapita kuda,* / I niko od nas ne zapita *zašto,* / Ni da l' će biti uspeha od truda / Il' samo delo varljivo i tašto«.[16] Kult sunca Božidara Purića jeste kult ovoga herojstva, kao nekakve iracionalne »svesile«, koja ne samo što odbija svako pitanje o sebi (»kuda« i »zašto«), nego koja »gazi nemo« i »tlači« sve pred sobom, ali i samoga junaka ovoga mističkog herojstva: »Od naše crne sudbe mi smo jači, / mi

[16] *Ratnici, XXIII*

smo svesila koja gazi nemo / sve, *i nas same,* i užasno tlači, / i kad u jutra velika ginemo, / — / *ginemo samo kao osvajači«.*[17] To je stihijna, razaračka i samo-razaračka »svesila«: ono što se otima od svesti, i što zahteva apsolutno predavanje (kao Purićevo sunce, koje bi imalo da bude sunce same ove »svesile«: »Tvoji smo, sunce! . . . / . . . / predajemo ti se raširenih ruku!«), ali što srpskoga ratnika, koji brani sirotinjsku svoju zemlju od habzburške Austrije i vilhelmovske Nemačke, pretvara ovako u »osvajača«, pretvarajući dučićevsku »strašnu žeđ za beskrajnim« u ovu žeđ »osvajača«, koji ginu »u zagrljaju« sunca, i preobražavajući svako polje rata u polje »svečanosti« ovoga sunca-slave.[18] To je »heroizacija« »žeđi za beskrajnim« *dučićevskog simbolizma, krajnji izraz njegove duše kao »osvajačke« duše, ili duše »slave«, trijumfatorskoga sjaja,* kojim treba da se objavi »sva raskoš žrtve i lepota smrti«;[19] raskoš i lepota od kojih treba da »obnevide« oči za žrtvu i za smrt, koji rastvaraju i žrtvu i smrt, velikim gestom trijumfa: » . . . i samo sunce, kad htedne da zaspi, / kraj nas će mladih leći umirući«,[20] pa se zato ubijeni ratnici priviđaju Puriću (kao ni jednome drugom srpskom pesniku ovoga vremena) *»lepi i sjajni kao za paradu«,*[21] ali zato i strahovita stradanja, na Krfu, postaju *»blistava gozba* s koje puni jada / odlazimo sžeženi od pića«: »To je poslednji blesak koji ume / da nam zaseni oči i sva čula, / i žrtva koju svest već ne razume, / svetlost sa zvezda što se razasula; / — / veliko nebo sa koga se pada, / izbezumljeni lepotom otkrića, / blistava gozba s koje puni jada / odlazimo sžeženi od pića. / — / Do uništenja sebe i svih sanja / ispolinske smo strasti pili žedno, / do iščeznuća samog osećanja, / o, davali smo, mladi, nedogledno. / — / I dok u večnost odilaze bojna / znamenja naša, na zalasku dana, / sa slavom naša srca nerazdvojna / leže ko mrtva sunca nasmejana«.[22] Nema tu Krfa; sva krfska agonija razvejana je ovim »poslednjim bleskom«, koji zasenjuje »oči i sva čula«; to je »žrtva koju svest već ne razume«, ali to je i ova svest koja neće da razume; to su duše koje, »nesvesne sebe i nesvesne žrtve / svetlošću čudnom sjaje . . .«:[23] to je sjaj nesvesnosti onih koji su »sžeženi od pića« sunca slave, pa se zato i njihova tela pretvaraju u »mrtva sunca nasmejana«. To je *rat koji ne prekida svečanosti simbolističkog misticizma, nego se ukazuje čak kao velika šansa za njihovo ozbiljenje,* tako da se svi konjanici, sa Purićem zajedno, zahvaćeni velikim zanosom, i kao omađijani,

[17] *Ratnici, XIII*

[18] V. u pesmi *Pobedioci:* » . . . Mi smo napor i polet, i trijumf pun praske, / svemoćni plamen naša srca žari, / mi smo beskrajne mene, obnove i maske / života večnog, suština i stvari. / — / Mi smo kraljevi, koje tajne sile muče, / svirepa gordost pod kojima grca, / majke nas naše tužne rodiše za tuče, / a skratiše nam da imamo srca, / — / kad umiremo mladi, lepi i bez straha, / i nagonimo druge da umru s nama, kada / ceo se svet, ko vetar sa užasom kraha (!), / pred našom voljom survava i pada«. To je rđavo stihovanje, lošim jezikom (u krugu rime »praske« — »maske« Milana Rakića), »ničeanske« volje, osuđene na istu ovakvu banalnost i u stihovima drugih pesnika epohe pre Četrnaeste, ali u »mističkoj« varijanti motiva »beskrajne mene«, »života večnog, suština i stvari«, »tajnih sila«. Pseudo-ničeanska heroika izvrće se u unižavajuću komiku: »majke nas naše rodiše za tuče«, ali treba ipak čuti onu »svirepu gordost« koja tu pokušava da progovori, u stilu ovih »pobedilaca« kojima majke »skratiše« (!) da imaju srca i koji »nagone« druge da »mru« sa njima, dok svet pred njima »pada«. To nije izazvano nemirenjem sa porazom, u ratovima male Srbije sa velikim silama; to je *»osvajački« duh građanskoga individualizma,* koji pokušava sebe da stilizuje »ničeanski« u stilu »svirepog duha« »neodoljive iluzije slobode«, kao vanmoralne »Prirode«, iz Dučićeve pesme u prozi *Priča o jakom,* u kojoj »jaki«, vezan lancem za »slabog«, udavi ovoga i baci se u slobodu »kao mlada, strasna zver«: »Njega je Priroda dočekala sa osmehom, sa radošću, sa raširenim rukama, sa blagoslovom. Jer ona ne zna za pravdu nego za silu«. [U prvoj verziji (*Srpski književni glasnik,* 1905, XIV, 1) umesto ovoga bila je samo rečenica: »Koji je to moral mogao da poviče tom čoveku: Stoj!«] *Ovo izjednačavanje slobode sa vanmoralnom prirodom jeste projekcija društva u kome je sloboda neprirodna,* i čiji moral jeste isključivo represivan, ali u stilu građanskog individualizma kao potencijalne negacije svake etičnosti (»Koji je to moral . . .«). Priroda, kojom vlada sila, a ne pravda, zbog toga je ovde *prerušeno društvo koje, zasnovano na sili, uzdiže silu do vrhovnog načela prirode.* Purićevi »pobedioci« (oni, koji nose »nebo na vrhovima mača, / budućnost daljnu i mistično sutra«, koji su »sinovi vrha«, sâm taj »vrh«, sama slava, pa bi »zato umrli sa zalaskom slave«), jesu miljenici i žrtve ove »sile«, »kraljevi, koje *tajne sile* muče«: tajanstveni za sebe same, kao ta iracionalna »sila« (iracionalne prirode), usred »beskrajne mene (. . .) života večnog, suština i stvari«, oni ovde pokušavaju da se prepoznaju i u

srpskim ratnicima 1912—1918, izopačavajući, ovako, branioce Srbije od imperijalizma u »osvajače«. To je »triumf pun praske«, koji je, — budući izvan svakoga duha i izvan svake poezije, — odavno zaboravljen, ali koji treba da se vrati iz zaborava: građanski individualizam epohe pre Četrnaeste otkriva se tu, u ovome *nasilju* nad ratnicima Srbije, najneposrednije, i na najdrastičniji način, u zastrašujućem samoneznanju koje je jedino sposobno da, na uvodnoj stranici knjige sa ovakvim »pobednicima«, rukom Božidara Purića ispiše reči epskoga guslara, seljaka: »Sve je sveto i čestito bilo, / I milome Bogu pristupačno«.

[19] *Vojnici; Pesme o nama.*

[20] *Ratnici, XXIV*

[21] »Mislim na mrtve. Spavaju u hladu / s ranama teškim na srcu i glavi, / lepi i sjajni kao za paradu . . .« *(Ratnici, III).*

[22] *Epitaf na Krfu; Pesme o nama.*

[23] *Ratnici, XIX;* v. u Dučićevoj *Pesmi* (1909; *Sabrana dela,* II): »Sva u *čudnu svetlost* obučena (!) duša . . .«

pretvaraju u velike junake simbolističke magije, koja sve utapa u »nesvesnost«:

negde u meni izgleda mi kao
mađijske čini igraju se mnome,
osećam da sam nekome se dao,
a ipak ne znam ni kada ni kome.

Ovo nisu stihovi iz knjige *Pesme o nama*, nego iz knjige *Ljubavne svečanosti*,[24] ali oni apsolutno odgovaraju onim dušama koje u ratu »sjaje«, »nesvesne sebe i nesvesne žrtve«, s tim samo što je svetlost, u ratnim pesmama Purićevim, intenzivnija od svetlosti iz *Ljubavnih svečanosti;* ako je u *Ljubavnim svečanostima* Božidar Purić i mogao da zna za svetlost koja će umreti, kad prođe »poslednje raspeće / presićenih duša i mučenja čula« (» . . . Danas nam je praznik, poslednje raspeće / presićenih duša i mučenja čula, / kad sklopimo usne lagano umreće / svetlost što se našim licem razasula«),[25] u ratu je on tražio večitu svetlost večitog raspinjanja. »Sunce nas goni tamo gde se gine«:[26] to je sunce čiji sjaj jeste sjaj žrtve, u njenoj »strašnoj žeđi za beskrajnim«, pa zato nema ni žrtve ni smrti, tu gde ljudi kao bogovi umiru (» . . . kao bogovi kada umirete / s pesmom na usni ko sa cvetom smrti«),[27] — »za groznicu slave u mutnim očima«,[28] — i gde ne prestaje da se traži »sva *raskoš žrtve i lepota smrti«*, pa zato, kasnije (već 1919, a ne tek danas), » . . . niko, kad čita pobedničke sveske [ove, koje je simbolističkim pravopisom pokušavao da ispuni ovaj konjički oficir], / neće poznati suze sirotinjske / otišle među sunčeve odbleske«.[29] To je

[24] U pesmi pod brojem *56*.

[25] *Ljubavne svečanosti, 30*.

[26] »Sunce nas goni tamo gde se gine, / sve jutro kako ono ide s nama / da zaljubljeno, ko žar kroz prašine, / krvavo sjaji na našim sabljama« *(Ratnici, VII)*.

[27] *Vojnici*.

[28] *Iluzije; Pesme o nama*.

[29] *Vojnici*. — To bi imali da budu »sunčevi odblesci« kao herojski preobražene »suze sirotinjske«: kao slava rođena u patnji; ali to su, u stvarnosti pesme Božidara Purića, »sunčevi odblesci« bez »suze sirotinjske«, pobeda bez poraza, slava bez mrtvih, u stilu Purićevoga »trijumfa«: *građanstvo bez seljaka*, zatvoreno u mitove i shemu sopstvene kulture, do obnevidelosti koja može, objektivno, da bude i vrhunski cinična: »Kraj druma crnog nesreća i kobi / spavaju mrtvi u lišću sa mirom, / a ja sve vidim gde sama u sobi / bleda i tužna plaćeš s glasovirom« *(Ratnici, VIII)*. Salon s klavirom, ideal srpskoga građanstva

simbolistička svečanost usred klanja:[30] opijajuća svetlost i muzika koja začarava bića, zbog čega su ona opčinjena »ko jutarnjom slutnjom tajanstvena šuma«,[31] i zbog čega se sve

prve decenije [od Dučića do Milutina Jovanovića; v. Dučićev sonet *Povratak*, iz 1903 *(Sabrana dela, I; Pesme sunca)*: »A kad stari klavir dirne rukom lakom, / Biće zvuci crni: činiće se svakom / Kao da prah noći pada po salonu«], i u njemu *Ona*, »bleda i tužna«, jači je i od mrtvih »kraj druma«, od doživljaja smrti i razaranja, pa zbog toga i omogućava Puriću da, bez i najmanjeg ustručavanja, rimuje ovako njihova tela što leže »sa mirom« sa njom koja plače »s glasovirom«. Na isti način kliše pseudo-elegičnosti (posle elegije Vojislava Ilića: od M. J. Mitrovića do Dučića), onemogućava Puriću da, na »putu nevine dece od Krfa do Vida«, i zagledan u more, u koje se svakoga dana bacaju leševi od boleština i gladi pomrlih srpskih vojnika, dođe do ma kakvoga čovečanskog treptaja: »Svi uzdasi naši plaču s tvojih voda, / i tonu u bolnu i ritmičku huku, / na dnu tvome kao da večito hoda, / *elegija tužna iskidanih ruku« (Requiem; Pesme o nama)*. Park (»sumoran«), iz mitološke sheme građanstva pre Četrnaeste, sa »dva labuda tužna«, ovako uništava bol žene za čovekom ubijenim u ratu: » . . . po sumornom parku, koji smrću vonja, / dva labuda tužna pevaju opela« *(Udovice;* u istoj knjizi). — Purić je nastojao da se, uprkos svome dučićevskom simbolizmu, pridruži pesnicima koji su u prvom svetskom ratu tražili restauraciju epskoga duha; tvrdio je da su mu pesmu »Pisali (. . .) prošli vekovi i krune / skrhane u blatu, vojske Mrtvog Cara« *(Pesma o našoj pesmi)*, i unosio je u stihove poneki akcenat iz epske mitologije (»Bošković pijanstvo« i »Miličine suze«: »I ginući danas na koplju i maču / Bošković pijanstvo naša srca uze, / mi smo sunca hteli, dok gavrani gaču / i peku po ruci Miličine suze«, — *Ranjenici;* ili Staroga Vujadina: » . . . jutro u ovom predelu Posavlja / sudbinu nosi Starog Vujadina«, — *Ratnici, IX)*, ali sve je to, u njegovome krugu dučićevske simbolistike mitologije i duha građanskoga vrednosnog sistema, završavalo u stilskoj konfuziji: *»Na jezerima mističnosti lude / . . . / u nama ko da jedne gusle gude«*. Prošlost epike i za njega je, kao i za tolike druge pesnike i stihotvorce ovoga doba, prošlost seljaštva; noć u kojoj, simbolistički, »mirisom cveća zvezde već se guše«, ta prošlost izvrgava se (fatalno komično) u »vetar« što »silazi (!) u duše« (»Noć svetla, topla, bez nade da svane, / mirisom cveća zvezde već se guše, / dokle kroz naše oči bolno sane / prošlosti vetar silazi u duše«, — *Ratnici, II)*, kao što rajetinsko-mitotvorski put transcendencije poraza u pobedu, u duhu hrišćanske dogme i mitologije, ne može da bude ovde, — ni u doba povlačenja, kroz Albaniju, — ništa drugo nego *»dugačka staza«*: »Svetlost je mrtva, boje, i sve za nas, / u rđi leži mač koji je blesko, / jedino svetli pred očima danas / *dugačka staza za Carstvo Nebesko« (Ratnici, XX)*. Tu, gde se, i u najstravičnijim ratnim zbivanjima, usred masovne agonije, na konačnom kraju jedne epohe, ne prestaje i dalje da reprodukuje shema skorojevićkog građanstva (koje čuva svoje »paževe sjaja« i u najdubljem porazu: »Paževi našeg sjaja svi su svisli . . .«, — takođe u pesmi *Ratnici XX)*, sve iz epike osuđeno je da bude samo spoljni, puko ideološki znak, koji Purić pokušava da pomiri sa mitologijom i jezikom ovoga građanstva, u potpunom ignorisanju njihove nepomirljivosti.

[30] » . . . na maču još se dižemo sred klanja« *(Ratnici, XXIV)*.

[31] »Muziko, od koje začarani svi smo, / ko jutarnjom slutnjom tajanstvena šuma« *(Iluzije)*.

zbiva, najčešće, kao »na jezerima mističnosti lude«:[32] to su neke »tamne senke« u lovu (još tamnijem od njih): » . . . kroz naše duše tamne senke beže, / kao da hoće nekog da ukradu«;[33] to su duše, koje »idu mesečini« usred dana: ratnici koji, sa svojim konjima, sa sopstvenim telima, sa svim svojim čulima, sa svešču (sa pitanjem »kuda« i »kako«), *»idu«* u simbolističku misteriju. To su mistični heroji, i heroji, ratnici, kao mističari; to su vojnici koje je »strašna žeđ za beskrajnim« odvojila od sveta, ali i od njihovih sopstvenih tela, oni *bestelesni konjanici*, među kojima se našao Božidar Purić:

Naši se konji nemirno roguše,
zveče đemovi . . . Al sve mi se čini
nemamo tela i da naše duše
lutaju same po mesečini

(Ratnici, III). Mistika ovoga herojstva slavom omađijane duše (koja ne zna ni »kuda« ni »kako«) ostavila je nekog traga jedino u ovim stihovima, i, možda, još jedino u dva Purićeva stiha, koji ovu »obnevidelost« pokušavaju da uzdignu do mitske opčinjenosti (i koji nisu bez izvesnoga poetskoga akcenta):

. . . jer naše teške konje premorene
anđeli sami vode pevajući

(Povratak, II). Sve drugo je »želja za lepom smrću i dostojnim krajem«,[34] želja u kojoj se sreće ratnik sa dučićevskim duhom, i u kojoj će taj ratnik, sa svim svojim čovečansko-tragičnim herojstvom, osuđen da, ovako, napusti svoje telo pre smrti, ostati poražen.

Ponekada, stvarnost čovečanske tragike kao da priziva Purića, i to upravo glasom iz one »mračne gomile Hamleta« koje je (na radost Skerlićevu) Purić ostavljao za sobom, »u vrtu

[32] *Ratnici, II*

[33] *Ratnici, III*

[34] » . . . sve naše želje zamenismo željom / *za lepom smrću* i dostojnim krajem« *(Ratnici, IX)*. — V. Dučićevu pesmu *Sunce* (iz ciklusa *Sunčane pesme*, *Sabrana dela*, I, objavljenu prvi put u *Zabavniku*, na Krfu, 1918, II, 18): »Sprema se klasje sve da padne, / I lišće pred noge panju: / Da zemlja danas žudno znadne / *Za lepu smrt u sjanju*«.

sumnje«;[35] može to da bude i reč tipično »dekadentskoga« paradoksalizma i pesimizma: »Ja svako jutro saranjujem sebe« (reč koja, od izraza lova na paradoks, suprotstavljen stvarnosti, preobražava se, usred stvarnosti rata, kao vrhunski paradoksalne stvarnosti, u reč same te stvarnosti nezavršivoga lova na čoveka), ali Božidar Purić odoleva ovoj provokaciji »dekadentstva« (ili stvarnosti) sa sabljom u ruci, stihovima koji slede ovome stihu: »Ja svako jutro saranjujem sebe«, i koji otkrivaju da taj stih izgovara on na vojničkoj pratnji, koja se pretvara, međutim, u paradu: »Na svoju sablju, u groznici patnje / pokrov sam bele čistote ogrno, / s puškama k nozi dok prolaze pratnje / i udaraju doboši u crno«.[36] Svet je, u najboljem slučaju, pod »pokrovom (. . .) bele čistote«, koju Purić navlači na sve što je od užasa, krvi i blata, ali herojska mistika, koju je on hteo kao mistiku sunca slave, u koju ima da se rasplamsa ova »bela čistota«, zato je osuđena na paraderstvo, u patosu lošeg romantičarskoga pozorišta, u kome ne prestaje da bleska sunce na maču, ali u kome je praznoslovlje neumitno, i tim više osuđeno na grotesku i komiku besmislice, što ovaj mirnodopski lovac na bizarnost produžava svoj lov i u ratu, mučeći se sa rimama i kao mrvljen mašinerijom dvanaesterca i jedanaesterca: »stežemo balčak krvavi od mača, / ko stisak ruke dobrog prijatelja«, ali dok *»Kroz nas se jedno osećanje šeta,* / i mre u srcu kao plamen žuti, / s odlaskom našim da će s lica sveta / danas i sama slava iščeznuti«.[37] Ovo osećanje »šeta« u Puriću po volji lova na bizarnost, koji vodi izveštačenosti, ali i po udesu njegovoga herojskog misticizma, koji pretpostavlja apstrahovanje svega živoga i mrtvog, ali koji je, zbog toga, osuđen na ovu izveštačenost (lažnost) u govoru.

Sunce slave ne spaljuje samo svet, nego i govor. *Sunce slave je bez govora, onako kako je bez egzistencijalne stvarnosti.* Ne postoji jedinstvo govora i sveta, nego, naprotiv, sve je u znaku njihovoga raslojavanja, u znaku bezodnosnosti koja je, u najvrtoglavijim svojim trenucima, groteskno-komična. Komika, u koju često pada Božidar Purić, jeste komika nesporazuma govora i

[35] » . . . I dok sa njima ćuteći idemo / beskrajnom stazom Obećana Sveta, u vrtu sumnje ostavismo nemo / za nama mračne gomile Hamleta« *(Ratnici, XXII)*.

[36] *Ratnici, VI*. (I navedeni stihovi, o želji za lepom smrću i dostojnim krajem, iz pesme *IX* u ciklusu *Ranjenici*, počinju »dekadentski«: »Danas mi vazduh miriše nedeljom«.)

[37] *Ratnici, XIX*

sveta. Ponekad, taj nesporazum jeste nesporazum između simbolističkog jezika, koji apstrahuje svet, i potrebe Božidara Purića da, ipak, »sačuva« taj svet (da »sačuva« nekakvu vezu sa njime), koji je, međutim, sačuvao samo puka imena, kao puke oznake: *»Pred očima nam crni leptiri,* / muči nas isto predosećanje, / oko šume su crni okviri, / *i u crnini vidimo Vranje«.*[38] Drugi put, to je nesporazum herojskoga patosa, što bi čoveka da pretvori u tigra, i sveta apstrahovanog u tome patosu, svedenog takođe samo na neko ime, nesporazum koji ide do komičnosti zahvaljujući odsustvu svakoga uvida u njega: *»Mrzim i ćutim, preziruć život,* / k'o tigar kome ognjište su pekli, / *na tebe mislim čuvajući Pirot . . .«*[39] Komičnost ovoga rimovanja *»Život«* (koji se inače prezire) i *»Pirot«* (koji se, ipak, čuva, ali sve misleći *na nju)* jeste komičnost ovoga tigra pred Pirotom: komičnost jalovog pokušaja apstrakcije »herojskoga« jezika da uspostavi neku vezu sa stvarnošću. Purić je tu raspet između ideala sunca herojske slave i realnosti: između apsolutne apstrakcije (u kojoj ne bismo više imali ni tela), i stvarnosti, koja je ostala ispod te apstrakcije (kaó Pirot ispod tigra Purića), ali koja, na mahove, onemogućava Puriću da se snađe i na najnižem nivou apstraktnoga jezika, pa se tada može da učini da ta izigravana realnost (to telo što se našlo pod smrtonosnim zracima apstrakcije sunca slave, ti mrtvi što su »lepi kao za paradu«), kao da, za odmazdu, osuđuje Božidara Purića da nespretno »otelovljuje« apstrakciju, pa je zato ovaj pesnik trijumfatorskoga sunca slave bestelesnih konjanika, čije konje sami anđeli vode, i pesnik glasa (a ne samo »osećanja«) što *»šeta«* (ali ovoga puta »od srca do uma«),[40] pogleda, »koji sebi *prolaz pravi«*,[41] želje (da se bije i da kolje), koja mu *»jurne u mozak* i na oči padne«,[42] mraka, koji mu dušu obavija, ali i »pipa«,[43] tako da je i samo mističko sunce slave, kome treba, zajedno sa Božidarom Purićem, rašireniih ruku da kliknemo:

[38] *Ratnici, XVIII*

[39] *Ratnici, XIV*

[40] ». . . ili je duša ovih starih šuma / taj glas što sudbu i sve tajne ima, / i koji šeta od srca do uma, / o nečuvenim sluteć porazima?« *(Ratnici, II).*

[41] ». . . Jer mi žalimo njene oči snene. / i pogled koji sebi prolaz pravi, / i njine mlade ruke odsečene / u želji koja pružaće ih slavi« *(Povratak, III).*

[42] ». . . Zaječi vetar i surva se poljem. / u ove noći močarne i jadne. / dok besna želja da se bijem, koljem / jurne u mozak i na oči padne« *(Ratnici, XIV).*

[43] »Ležim u blatu, i osećam kako / mrak moju dušu obvija i pipa . . . ,« *(Ratnici, XIV).*

»Tvoji smo . . .«, osuđeno na *stvarnost fiziologije:* osuđeno je da nam »kroz oči u mozak (. . .) ulazi« (i to »nejasno«): ». . . U naše oči upija i svoje / da zgasne vatre jezerima strasno, / i naše oči krvavo se boje, / u mozak kroz njih ulazi nejasno«.[44]

To je pesnička nemoć Božidara Purića; ali, to je i nemoć njegovoga sunca slave: ako misticizam toga sunca slave i ne mora, u svojoj nemoći, da završi u karikaturi ovakvoga »fiziološkog« realizma (te vulgarne bezduhovnosti kao latentne opasnosti u svakom pokušaju bestelesnosti), kakvome dobru *u govoru* može da se nada njegovo sunce slave koje je *u svetu* osuđeno na jevtine mistifikacije? U pesničkom porazu Božidara Purića ima i poraza ovoga sunca slave, čiju kratku istoriju započeo je Jovan Dučić, a zaključio je, zajedno s Dučićem, njegov učenik Božidar Purić (kao simbolista na ratničkom konju, sa šlemom na glavi i sa sabljom u ruci). U Purićevim stihovima, iz doba povlačenja, u ratu: »Naši su snovi, u sutonu plavom, /. . ./ kneginje koje umiru pred javom« (dučićevske kneginje u Albaniji, na putu za Krf i ostrvo Vido, sa kojeg se nikad više u Srbiju neće vratiti?), ». . . naši su snovi izgubljena kruna / i plitki, crni grobovi bez sveća«,[45] sva je istina i sudbina i njegovih pesama i njegovoga sunca slave: nisu li pesme Božidara Purića samo »sunčevi odblesci« »izgubljene krune«? Tu »izgubljenu krunu« Purić je

[44] *Ratnici, VII.* — Velimir Živojinović, u navođenoj kritici (koja se završava rečima: »Ja sam svestan toga da ni iz daleka nisam rekao sve što se o ovoj knjizi rđavoga može reći«), govori o »nesvarenom realizmu« Božidara Purića: ». . . g. Purić očigledno pati od jednog nesvarenog realizma, realizma koji mu ne daje da iza spoljnih oznaka oseti suštinu stvari. On govori o svojim predmetima kao kakav botaničar koji za svaki objekt ima naročiti raf i za svaku vrstu ima na stovarištu nekoliko spoljnih oznaka po kojima je klasificirao«. Međutim, Živojinović ignoriše i Purićev simbolizam i njegov herojski misticizam, u čijoj slabosti je koren ovoga »nesvarenog realizma«. »Suština stvari« jeste *odnos* sa stvarima: stvarnost stvari. Stvar kao »spoljna oznaka« jeste stvar izvan ovoga odnosa: pospoljašnjena stvar. »Nesvareni realizam« Božidara Purića jeste stvar ove bezodnosnosti: stvar egzistencijalno apstraktnog njegovoga simbolizma i herojskog misticizma, koji odbija odnos sa stvarima. »Herojsko« je ovde izvrgnuto u »trijumfatorsko«: u raskid odnosa sa stvarima, tako da je suštinsko opredeljenje ove svesti što poziva na vrhunsku volju u stvari opredeljenje za pasivizaciju. To je »sunce slave« koje »oslobađa« od odnosa sa stvarima, ali i od stvarnosti i od govora. Otuda govor u obuzetosti ovim trijumfatorskim suncem slave ostaje »spoljni« govor, i otuda stvari, u tome govoru, moraju da budu svedene na »spoljne oznake«. Pred izazovom stvari (stvarnosti), herojski misticizam pada u vulgarnost »nesvesnog realizma«, a heroj se izvrgava u »botaničara«.

[45] *Ratnici, XXII*

branio i slavio do poslednjega dana, ali kao diplomata i, kasnije, kao predsednik kraljevske vlade u emigraciji, a ne kao pesnik; posle dve svoje knjige stihova (1919, 1920), Božidar Purić nije više ni pokušavao da progovori kao pesnik: jezik poezije, koji je bitno čovečanski jezik samo ako njime progovara *suštinska* istorija, davno pre Božidara Purića prepustio je ovu »izgubljenu krunu«, što »suze sirotinjske« pretvara u »sunčeve odbleske«, stihotvorcima koje niko ne sluša.

Radomir Konstantinović
BIĆE I JEZIK 6

Recenzenti: dr Prvoslav Ralić, dr Kasim Prohić • Korice i grafička oprema: Miodrag Popović • Korektura: korektorsko odeljenje *Prosvete* • Izdavači: IRO *Prosveta*, Beograd, Dobračina 30; IRO *Rad*, Beograd, Moše Pijade 8; IRO *Matica srpska*, Novi Sad, Svetozara Markovića 2 • Štampa: *Beogradski izdavačko-grafički zavod*, Beograd, Bulevar vojvode Mišića 17 • Štampano u 4.000 primeraka • 1983.